

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

العدد 67- السنة الثانية | الاثنين 20 شوال 1429هـ 20 أكتوبر 2008 | 32 صفحة - جنيه واحد

«الجمال النائم» معالجة مسرحية جديدة للباليه الشهير

التجريبى أسدل الستار وإعلان الجوائز الليلة

أزمات المستقلين أشعلت ندوات المهرجان

المخرج العراقى عماد محمد : عندما ينتهى المسرح تنتهى الحياة

• ممثلو جروتوفسكى لا يستخدمون الأثاث والعناصر استخداما طبيعيا، بل بتلك التلقائية الخلاقة التى يتميز بها الطفل، وعلى هذا النحو، فأرض المسرح يمكن أن تكون بحرا أو سطح مائدة أو مسندى مقعد أو قاربا أو زنزانة سجن أو أى شىء.

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة



رئيس مجلس الإدارة :
د.أحمد مجاهد
رئيس التحرير :
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان
مجلس التحرير:
د. محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان
الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق
الجرافيك:
وليد يوسف
التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عمرو عبد الهادى
التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
محمد مصطفى
ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

•المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

• الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة 16 ش امين سامى من قصر العينى - القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
• تونس 1,00 دينار • المغرب 6.00 دراهم • الدوحة 3.00 ريالات • سوريا 35 ليرة • الجزائر 50DA • لبنان 1000 ليرة • الأردن 0.400 دينار • السعودية 3.00 ريالات • الإمارات 3.00 دراهم • سلطنة عمان 0.300 ريال • اليمن 80 ريالاً • فلسطين 60 سنتاً • ليبيا 500 درهم • الكويت 300 فلس • البحرين 0.300 دينار • السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65 دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

مختارات العدد
من كتاب المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم تأليف: جيمس روس - إيفانز - ترجمة فاروق عبدالقادر - دار الفكر المعاصر للنشر والتوزيع 1979

لوحات العدد
لمجموعة من الفنانين

المسرحيون العرب يطرحون السؤال ويجيبون هل نحن مستعدون للمسرح الرقمى

ص5

فالصو عرض جزائرى يمزق الزيف وينتصر للحياة

ص14

مجالات النص الدرامى ومساحات العرض المسرحى .. دعوة لقراءة العروض بوصفها نصوصاً ذات دلالات مهمة

ص23





سخرية مرة من الواقع العراقى تحكمها آليات وجماليات الفن المسرحى..

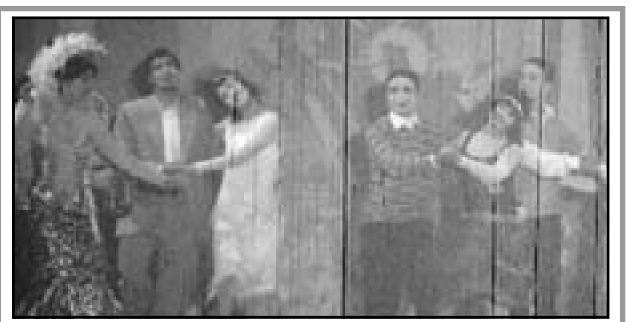
اقرأ ص12

شكسبير المجرب لايزال بطلاً فى عروض التجريبى

ص25

الضوء كسلطة متعالية فى المسرح وتجاوز استخداماته التقليدية على المسرح

ص26



وليد عونى يحصل على براءة اختراع فى أفلمة العرض المسرحى

ص9







أنتيجونا من التعبير عن القضايا الكبرى إلى تحرر الجسد أو موته

ص11

اشتباكات نقدية ومواجهات متساءلة تبحث عن إجابات عن مفهوم وجماليات المسرح المستقل

ص 6-7

فوتوغرافيا العروض تصوير:
أحمد مصطفى

لوحة الغلاف

تحت الصفر عرض الفرقة القومية العراقية الذى عرض بالمهرجان التجريبى على مسرح الأوبرا من تأليف ثابت الليثى وسينوجرافيا وإخراج عماد محمد، والعرض يقدم مباراة تمثيلية كما أنه يرسم خطة حركة ذكية أدت إلى تحقيق الإنسانية فى الأداء التمثيلى كما يطرح عدداً من القضايا الاجتماعية والسياسية عبر سخرية مرة من الواقع العراقى تحكمها آليات وجماليات الفن المسرحى

اقرأ ص12

بول شاؤول يطرح الأسئلة حول مسرح ما بعد الحداثة ويسألنا: هل هو مسرح مؤلف أم مسرح مخرج

ص27

فى أعدادنا القادمة

متابعات نقدية لعروض مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى

• الفنان مصطفى محمود يقدم مساء اليوم مجموعة من الأغانى الدينية المعاصرة بقاعة الحكمة بساقية الصاوى.



• إذا كان بريخت مهتما بأن يدفع المشاهد إلى التفكير، فإن جروتوفسكى مهتم بأن يزعجه على مستوى عميق جدا، الأمر كما يقول روبرت هوران عن مارثا جراهام فى "حولية الرقص الأمريكى": "إذا كان جمهورها يبدو مبهورا بصورتها فى "المرجة السوداء" فذلك لأن هذا الجمهور أعد إعدادا سيئا كى يواجه الحقيقة السيكولوجية التى هى أساس عملها الفنى.

بعد فعاليات استمرت 10 أيام

التجريبى أسدل الستار ويعلن جوائزه الليلة

يشهد الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة فى السابعة مساء اليوم فعاليات حفل ختام وتوزيع جوائز الدورة العشرين لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى بالمسرح الكبير بالأوبرا، وذلك بحضور د. فوزى فهمى رئيس المهرجان.

ويعلن الفرنسى جاك تيفانى «رئيس لجنة التحكيم» التقرير النهائى لأعمال اللجنة ومعايير منحها الجوائز للفرق الفائزة، إضافة إلى توصيات لجنة التحكيم التى تشكلت من د.أحمد سخسوخ «مصر»، جابرييلا سينوزربا نكزيل «رومانيا»، جريجورى مارتن «أمريكا»، وريناتو نيكولينى «إيطاليا»، ورودولفو أوبريجون «المكسيك»، وفرانسين ألبين «كندا» وفؤاد الشطى «الكويت»، وكوروبوفاليودميلا «روسيا»، وهانز فرنركرو سينجر «ألمانيا» ومن الصين ويليام هوتيسهوصن.

ويقوم فاروق حسنى وزير الثقافة ود. فوزى فهمى رئيس المهرجان بتوزيع الجوائز على الفائزين بجوائز العروض والتمثيل والإخراج إضافة إلى جوائز لجنة التحكيم الخاصة.



فاروق حسنى

كما يشهد حفل الختام تكريم 12 شخصية مسرحية مصرية وعربية وأجنبية فى مقدمتهم اسم الراحل سامى خشبة، والكاتبة فتحية العسال، والفنان محمود عزمى، ومن السودان على مهدى، والمغربى عبد القادر البدوى، وأوليفر كيميد «كندا»، وبارى ريتشارد كيرشو «إنجلترا»، ومن كوبا رولاندو أرنانيت خايمى، وفوتيشيخ فيتوتسكى «بولندا»، ولى بريرو «أمريكا» والإيطالى ماريلو براتى، ومن فرنسا ميشيل برونيه.



د. فوزى فهمى



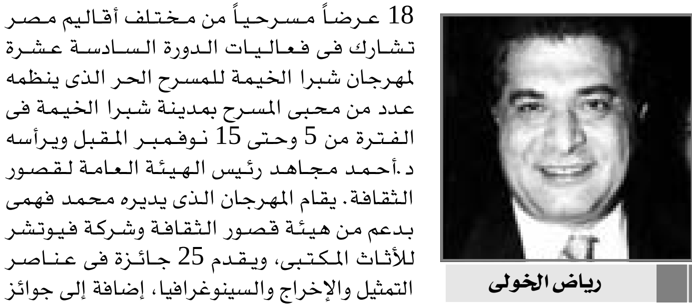
وبعد انتهاء فعاليات حفل الختام يتم تقديم العرض الفائز بجائزة أحسن عمل فى المسابقة الرسمية للمهرجان. وفى السياق نفسه تشهد فعاليات المهرجان صباح اليوم تقديم سبعة عروض مسرحية تبدأ فى الثانية عشرة ظهرا وهى «موت رجل تافه» لفرقة مسرح القومى ببنغازى وتعرض على خشبة مسرح السلام، وعلى مسرح متروبول تقدم أوزبكستان مسرحية «خدع الشيخ الصغير» لفرقة المسرح القومى والدرامى، ومن روسيا يعرض مسرح القمر مسرحية «مذكرات نينوروتا» على مسرح ميامى، بينما يشهد المسرح الصغير بالأوبرا عرض «مدرسة الأرامل» لفرقة الورشة الدولية لمسرح البندق بفرنسا، وعلى مسرح الجمهورية تعرض الدنمارك مسرحية «الاستيلاء على الأرض بمؤخرة الرأس» لفرقة المسرح الجسدى الصامت.

وفى مركز الإبداع الفنى بالأوبرا يتم عرض مسرحية «أين تطير العنقاء» وهى إنتاج مشترك لمعمل الكستس بإيطاليا بالاشتراك مع أكاديمية الفنون المصرية، ومن اليمن يشهد مسرح العرائس تقديم مسرحية «المزاد» لفرقة المسرح الوطنى بعدن.



عادل حسان

مهرجان شبرا الخيمة للمسرح الحر يكرم الخولى وعبد الباقى



18 عرضاً مسرحياً من مختلف أقاليم مصر تشارك فى فعاليات الدورة السادسة عشرة لمهرجان شبرا الخيمة للمسرح الحر الذى ينظمه عدد من محبى المسرح بمدينة شبرا الخيمة فى الفترة من 5 وحتى 15 نوفمبر المقبل ويرأسه د.أحمد مجاهد رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة. يقام المهرجان الذى يديره محمد فهمى بدعم من هيئة قصور الثقافة وشركة فيوتشر للأثاث المكتبى، ويقدم 25 جائزة فى عناصر التمثيل والإخراج والسينوغرافيا، إضافة إلى جوائز أفضل عرض، ولجنة التحكيم الخاصة. ويكرم المهرجان هذا العام النجوم رياض الخولى، ونشوى مصطفى، وأشرف عبد الباقى، وسامح الصريطى، كما يكرم المخرجين حسن سعد ومحمد الخولى، والنقاد مؤمن خليفة، أحمد عبد الرازق أبو العلا، ود. محمد زعيمه، والكاتبين أمين بكير، وعبد الغنى داود. تقام العروض وحفلتا الافتتاح والختام على مسرح قصر ثقافة العمال بشبرا الخيمة.

رياض الخولى



أشرف عبدالباقى

شادى أبوشادى

«هنا القاهرة» .. على مسرح أم كلثوم

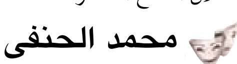
يقدم أعضاء فرقة «أصدقاء قصر ثقافة المنصورة» على مسرح أم كلثوم بالمنصورة بعد افتتاحه احتفالية «هنا القاهرة» فى إطار احتفالات ثقافة المنصورة بأعياد أكتوبر المجيدة،





مصطفى السعدنى

العرض تأليف وأشعار مصطفى السعدنى، ديكور محمد قطامش، موسيقى وأوركسترا د. ضياء عبد الكريم، إخراج السعيد منسى، بطولة رامى القصبى، أحمد يوسف، معتز الشافعى، أحمد الدسوقى، أمانى عبد الفتاح، سوزان مدحت، إسراء عاطف، محمود الدياسطى، أحمد البلقينى، أحمد حافظ. ويقول السعيد منسى مخرج الاحتفالية إن الفكرة طرحها مصطفى السعدنى رئيس إقليم شرق الدلتا الثقافى لاستغلال افتتاح القصر.



محمد الحنفى

الأبطال لم يتقاضوا أجورهم حتى الآن

مخرج «نمنم» يتهم مسرح العرائس بـ«التقصير»

اتهم المخرج المسرحى ممدوح صالح، مسرح القاهرة للعرائس، بـ«التقصير» وعدم منح مسرحيته «نمنم» الاهتمام الكافى، مشيراً إلى أن أبطال العرض لم يتقاضوا أجورهم حتى الآن. وقال ممدوح: رصد مسرح القاهرة للعرائس 50 ألف جنيه كميزانية للعرض، وهو رقم لا يكفى لصناعة عرض مسرحى كبير للطفل. وأضاف: إضافة إلى الميزانية واجهنا العديد من المشكلات، أهمها غياب الدعاية والتسويق الجيد للعمل، وتغير فريق العمل ثلاث مرات، ومشكلات أخرى بسبب مسرح الحديقة الدولية وهو مسرح مكشوف لم يمكنا من وضع الإضاءة بالشكل المناسب الذى وضعناه بناء على جو العمل. وكشف صالح أن العرض رغم كل هذه المشكلات لقى إقبالاً شديداً خلال أسبوع العيد محققاً إيرادات بلغت 3 آلاف جنيها وهو الذى تراوح سعر التذكرة فيه بين خمسة وعشرة جنيهات.





مشهد من مسرحية «نمنم»

مسرحية «نمنم» بطولة سمير حسنى، عبير عادل، إيهاب مبروك، مجدى عبد الحليم، عادل ماضى، محمد درويش، كرم أحمد، راندا إبراهيم، والأطفال فادى يسرى ومحمد سامى، تأليف يعقوب الشارونى، ديكور وملابس محمد آدم، ماسكات ممدوح عبد الخالق، أشعار صفوت زينهم، ألحان أحمد صالح، استعراضات وإخراج ممدوح صالح.



مرام حسن

كواليس

د. أحمد مجاهد



مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ليس حدثاً عادياً يمر كل عام مرور الكرام، لكنه يحتاج إلى دراسات وافية ومستفيضة عبر تحليل قواعد البيانات المتوفرة عن عروضه والمشاركين فيه من كبار النقاد والممثلين والمخرجين والفنانين.

فما قدمه المهرجان لا يجب أن تلاحقه المقالات العابرة - على أهميتها - فحسب، لكنه لابد أن يشحذ طاقاتنا الذهنية، ويحرك أدواتنا النقدية فى اتجاه التجديد بعيدا عن النمذجة المسرحية ووسائط التقليد التى باتت عبئاً على الفن عامة، وفن المسرح بوجه خاص.

إن التجريبى يقدم درساً علينا أن نقف عنده ونعيد طرح الأسئلة حوله، بل نتحلق حول ما يقدمه من أطروحات فنية تقف وراءها مقولات ونظريات ثقافية وأيديولوجية.

فالفن ليس بمعزل عن الاجتماعى والثقافى، لكنه يلقى بنا فى لجة بحر واسع من التصورات الجديدة التى تحتاج إلى نقاش وجدل واسعين.

من هنا تكمن واحدة من الأشياء المهمة التى يطرحها المهرجان وهى «السؤال»، بوصفه الفاعل الآن، فكم استقبلنا عبر سنوات سالفة عدداً من الإجابات الجاهزة التى تؤكد على ذهنية تقليدية، لذلك فإن السؤال وما يتحلق حوله من معرفة وطروحات هو الفاعلية التى ستظل علامة لابد أن نستضىء بها فى محاولة للإجابة عبر أشكال وأفكار جديدة تليق بمفهوم التجريب.

إن ما قامت به «مسرحنا» عبر طرحها العديد من الأسئلة حول التجريب وفتحها باباً للنقاش، لم تغلقه بعد، لهو بداية حقيقية نحو المزيد من الأسئلة والنقاشات التى، لا شك، ستثرى خبرة المهتمين بالمسرح بصفة عامة، والمشغولين بالتجريب بصفة خاصة.

• القاعة الوسطى بمكتبة الأسكندرية تشهد فى التاسعة من صباح الغد حلقة قراءة شعرية لأشعار هوميروس.



• طريقة جروتوفسكى فى العمل هى أن يتخذ أسطورة (قومية أو دينية) أو موقفا كرسه التقليد أو التراث فجعله موضوعا محرما (تابو)، ثم يبدأ فى مهاجمته، والكفر به، ومواجهته، من أجل أن يربطه بتجربته الخاصة فى الحياة.

عرض تونسى يطرح تساؤلات عن السلطة والقمع ومن يصنع الأحداث

«حراس المدن».. من يقدس السلطة ومن يتمرد عليها؟!



فى جديده يعرض الكاتب التونسى «المسكين الصغير» نظرة مغايرة لعالم يراه محتاجاً إلى مراجعة وتعامل إنسانى أكثر اعتدالاً وإنصافاً.

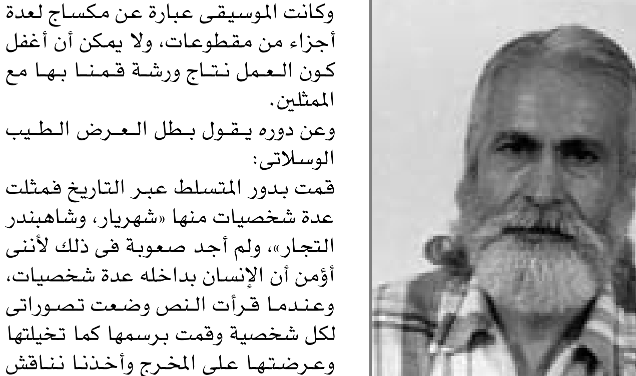
«حراس المدينة».. ديالوج بين شخصيتى «جمجمة» و«قرمط» اللذين يعرضان أحداثاً وصراعات تتابعت خلال حقبات تاريخية طويلة عاشتها الإنسانية، مشاركة تونسية متميزة فى دورة هذا العام فى مهرجان القاهرة التجريبى... ولـ«مسرحنا» كانت هذه الجولة مع صناعها.

المخرج المنجى بن إبراهيم أشار إلى أن طبيعة العرض الذى يلخص قروناً من التاريخ العربى استلزمت استخدام تقنيات الصورة السينمائية، ليرصد من خلال شخصيتى العمل تداعيات الواقع، وتحدياته دون أن يكون العمل تأريخاً.

وأضاف المنجى: رغم صعوبة العمل حرصت على تفكيك إشكالياته ليفهم الجمهور مضمونه.

وأشار إلى أنه اختار «الطيب الوسلاتى» لدور «جمجمة» منذ القراءة الأولى للنص، بينما تريث طويلا قبل الاستقرار على من سيلعب شخصية «قرمط» والتى يراها - بخلاف النص - الشخصية الأساسية للعمل والأكثر تعقيداً، وكان الأنسب لأدائها «ياسين العبدلى».

وأضاف: بالنسبة للإضاءة فقد اعتبرتها جزءاً هاماً من عملى لذلك نفذتها بنفسى ولم أستعن بمصمم إضاءة لأن الأحداث تعتبر حالات ذاتية داخل شخصية واحدة وتفسير هذه الحالات مهم جداً ويجب التركيز عليه من عدة زوايا كنت أراها وأنا أقوم بإخراج العرض، كما حاولت تبسيط الديكور على قدر الإمكان ووضعت (فزاعة الطيور) كرمز للسلطة والتى تصل عند الناس حد التقديس رغم علمهم بأنها لا تسمن ولا تغنى من جوع، ويأتى فى بداية المقدسين «جمجمة» ولكن «قرمط» الحمال الصامت هو من يطرح الأسئلة الرافضة لكل صور السلطة لنطرح سؤالاً هاماً : من هم حراس المدن ومن هم الفاعلون الحقيقيون للأحداث؟



المنجى بن إبراهيم

الطيب الوسلاتى

المنجى بن إبراهيم: طبيعة العمل استلزمت استخدام تقنية الصورة السينمائية



وكانت الموسيقى عبارة عن مكساج لعدة أجزاء من مقطوعات، ولا يمكن أن أغفل كون العمل نتاج ورشة قمنا بها مع الممثلين.

وعن دوره يقول بطل العرض الطيب الوسلاتى:

قمت بدور المتسلط عبر التاريخ فمثلت عدة شخصيات منها «شهريار، وشاهبندر التجار»، ولم أجد صعوبة فى ذلك لأننى أؤمن أن الإنسان بداخله عدة شخصيات، وعندما قرأت النص وضعت تصوراتى لكل شخصية وقمت برسمها كما تخيلتها وعرضتها على المخرج وأخذنا نناقش جميع التفاصيل حتى خرجت بالشكل الحالى، وقد تطلب هذا منى أن أقرأ كثيراً عن الشخصيات التاريخية حتى أتشبع بكل المعلومات عنها، ورغم أن هذا يأخذ وقتاً طويلاً إلى أنه يعطى دائماً نتيجة أفضل.

من جانبه قال ياسين العبدلى:

كنت أعمل مع صديقى الطاهر عيسى فى عمل مسرحى وكان هو من يقوم بشخصية «قرمط» ولانشغاله لم يتمكن من مواصلة البروفات، وقام بترشيحى للمخرج لأداء هذا الدور، وقد كنت سعيداً بهذا الدور لما يتيحه لى من الدخول والخروج فى عدة شخصيات خلال ظرف زمنى قليل معتمداً على الحركة الجسدية واختلاف «التونات» الصوتية، فقد كنت أمثل دور الشخصية الرافضة للقمع والمنادية بالتحرر على مدار التاريخ بأداء شخصيات «الجارية شهرزاد، وتأبط شراً، المهرج، قرمط» بالإضافة إلى شخصيات ثانوية فى شخصية القاضى مثلاً وذلك من خلال الارتداد العكسى واستنطاق التراث لمساءلته.

وأضاف: كانت شخصية «قرمط» متعبة جداً فى البروفات لأنها الخيط الرابط والفاصل فى نفس الوقت بين جميع الشخصيات.

ولن أنسى أبداً ما كنا نعانيه فى البروفات من اختلافات - فى وجهات النظر حول تفاصيل الشخصيات - دامت على مدار الشهرين ولكنها دائماً ما كانت فى مصلحة العمل حتى يخرج بهذه الصورة.

لقد تعرضت لعدة إصابات لما تحتاجه مثلاً شخصية مثل «المهرج» من تعبيرات جسدية خاصة لأننى أرى أن الدراما الحركية ليست مجرد حركات لكنها كتابة جسدية لحالة أو موقف بديلاً عن الكلمات.



هبة بركات

«خالتى صفية» مثلت مصر فى المسابقة الرسمية



بهاء طاهر

حمدى زيدان

عن رواية الأديب الكبير بهاء طاهر «خالتى صفية والدير» قدم نجوم وشباب فرقة مركز الإبداع بالإسكندرية عرضاً مسرحياً بالاسم نفسه يومى الخميس والجمعة الماضيين، وذلك فى المسابقة الرسمية لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى.

العرض الذى مثل مصر فى المهرجان لقى ترحيباً بالغاً من الجمهور الذى تابعه على مسرح الغد، حيث أشاد معظم النقاد بمستوى العمل وتقنياته.

«خالتى صفية والدير» إعداد وأشعار حمدى زيدان، إخراج محمد مرسى، سينوغرافيا ماهر شريف، موسيقى محمد مصطفى، تعبير حركى عادل حنفى، وبطولة محمد خميس، أحمد عسكر، ثناء مصطفى، محمد أمين، وصال عبد العزيز، إبراهيم مرسى، عبير على، أحمد بسيونى، حياة كمال، محمد علام، شهاب أشرف، محمد رمضان.

عادل حسان

د. فوزى فهمى أشاد بجهود زايد وطلب تعلية «السوفيتا»

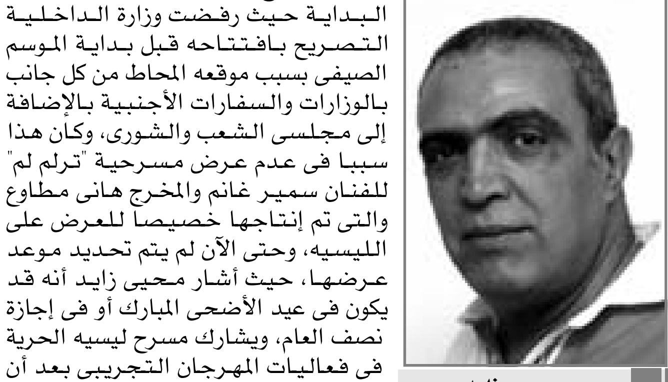
«القناع» الأذربيجانى يفتتح مسرح ليسيه الحرية بعد 13 عاماً

شهدت أول أيام مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته العشرين افتتاح مسرح "ليسيه الحرية" بوسط البلد بعد أن ظل مغلقا منذ عام 1995، وكانت آخر العروض التى قدمت على خشبته "الجرىء والجميلة" للفنان سيد زيان.

حضر الافتتاح د. فوزى فهمى الذى قام بجولة فى أنحاء المسرح بصحبة المنتج محيى زايد ود. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح، تفقدوا خلالها خشبة المسرح وغرف الممثلين، وأشاد فهمى بدور زايد فى إعادة إحياء المسرح إلا أنه علق على موقع "السوفيتا" التى تعلو الخشبة، مشيراً إلى ضرورة رفعها خاصة وأنها تقترب من التكييف المركزى، وحضرت أيضا ميس حمدان، وأحمد سلامة، والفنان محمد محمود مدير مسرح الطليعة وهشام عطوة مدير مسرح الشباب.

كان زايد قد أجر بداية العام الحالى المسرح من مدرسة الليسيه الفرنسية لمدة عشرين عاماً وأجرى له تجديدات شاملة، وقال محيى زايد لـ«مسرحنا» إنه تسلم المسرح أنقاضاً وجعله أفضل من الأوبرا - على حد تعبيره -.

ورفض زايد التصريح بحجم الميزانية التى تم إنفاقها على تجديد المسرح مؤكدا أنه لم يبخل بشىء إلا أنه لا يعرف مقدار ما أنفقه وأنه ترك ذلك للمحاسب، وكان المسرح قد واجه عدة مشاكل فى البداية حيث رفضت وزارة الداخلية التصريح بافتتاحه قبل بداية الموسم الصيفى بسبب موقعه المحاط من كل جانب بالوزارات والسفارات الأجنبية بالإضافة إلى مجلسى الشعب والشورى، وكان هذا سببا فى عدم عرض مسرحية "ترلم لم" للفنان سمير غانم والمخرج هانى مطاوع والتى تم إنتاجها خصيصا للعرض على الليسيه، وحتى الآن لم يتم تحديد موعد عرضها، حيث أشار محيى زايد أنه قد يكون فى عيد الأضحى المبارك أو فى إجازة نصف العام، ويشارك مسرح ليسيه الحرية فى فعاليات المهرجان التجريبى بعد أن أهداه زايد لوزير الثقافة فاروق حسنى.



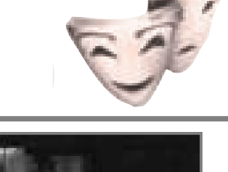
محيى زايد

وعقب حفل افتتاح المسرح عرضت مسرحية "القناع" لفرقة مسرح البانتومايم من أذربيجان بحضور لجنة التحكيم الدولية.

منى شديد

• المركز الثقافى الأسبانى يقيم غدا ندوة لقراءة كتاب «الأسكندرية الحبيبة» للكاتبة المكسيكية ماريا جارثيا اسبيرون.





● إن الفن الجديد بحاجة لممثل جديد وتكنيك جديد حين يقول جروتوفسكى: "إن الممثل يجب أن يكون قادرا على التعبير - بالصوت والحركة - عن تلك الدفعات التى تتذبذب على الحدود الفاصلة بين الحلم والحقيقة".

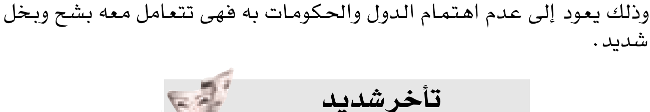






سؤال يطرحه التجريبى:

هل نحن مستعدون للمسرح الرقمى؟!



فى ضوء المستجدات التكنولوجية الحديثة التى زحفت بشكل قوى فى جميع الميادين وخاصة الفن سواء أكان مسرحياً أم سينمائيا. نطرح هذه التساؤلات: أين مسارحنا العربية من هذه المستجدات؟ وهل هى مهيأة لاستقبال هذا الزحف التكنولوجى؟ وهل هناك ما يمنع تجهيزها بشكل متطور غير الناحية المادية؟

تهيئة الحالة المسرحية أولا



ناصر كرمانى

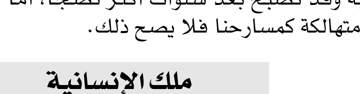
ناصر كرمانى: العقول الحداثية أولاً



يتساءل المخرج الكويتى ناصر كرمانى: ماذا نقصد بالمسرح؟ هل نقصد المبانى؟ إذا كان هذا ما نقصده فليس مهما، فيمكن أن تعطينى ساحة مدرسة وأجعل منها مسرحاً. وليس من المهم أيضا أن تكون مسارحنا مجهزة بأحدث التقنيات، فأى جهاز رقمى لا يتعدى سعره آلاف الجنيهات يمكن أن توفره أى فرقة مسرحية، ولكن المهم أن تكون هناك تهيئة للحالة المسرحية ككل، فالحداثة تحتاج إلى عقول حداثية. ماذا يفيد إذا استخدمنا تقنيات حديثة ونحن لم نتخل بعد عن قوالبنا التقليدية وندعى بذلك أننا تحديثيون هذا «عبط».

وهذا بدوره - يقول كرمانى - لا يحرك ولا يساعد على توصيل الرسالة للجمهور، فالمزاج العام فى المجتمعات العربية والأوربية، وتطور ذهنية المشاهد وتعامله مع المنتج الثقافى بما يتضمنه من الكتاب المقروء والمسموع والإلكترونى والموسيقى والفيلم السينمائى بدأ هذا التعامل يأخذ منحى مختلفاً، فمنذ زمن كان المسرح يعد وسيلة ترفيهية تثقيفية ولكن الآن تعددت وسائل الترفيه والتثقيف فى ظل الفضائيات والإنترنت، لذلك ابتعد الجمهور عن المسرح فليس لديه وقت ليذهب إلى المسرح خاصة وأن الفضائيات والإنترنت تقدم له ما يحتاجه من ترفيه وثقافة.

وفى هذا السياق إذا أردنا أن ندخل أجهزة حديثة على المسرح العربى فينبغى أن نفهم الحالة المسرحية ككل. وتحديث مسارحنا تكنولوجيا فكرة طموح، خاصة وأننا - شباب الجيل الحالى - مهيأون للتعامل مع هذا المنتج بحكم دراساتنا فى الخارج واطلاعنا على التيارات الغربية الحداثية، ولكن أين النصوص التى تتحمل كل هذه التقنيات والأجهزة الحديثة؟ وأين الجمهور الذى يستوعب ويقدر كل ذلك؟! هذه علامات استفهام لا نجد لها إجابات إلا من خلال مهرجان كمهرجان المسرح التجريبى، فعلينا أن نرصد الجدل الذى يثار حول العروض المقدمة بين النقاد والمشاهدين وقد نصل إلى إجابات، فنحن مازلنا فى مرحلة الجنينية وقد نصبح بعد سنوات أكثر نضجاً، أما أن يطبق هذا التحديث فى مسارح متهالكة كمسارحنا فلا يصح ذلك.



ملك الإنسانية

على أن المخرج التونسى المنجى بن إبراهيم يشير إلى أن كل المستجدات التكنولوجية ملك للإنسانية مثل أدوات الطبيب، فهى لا تعد حكراً على من اخترعها، وما يستجد فى العالم الغربى يعد استخدامه فى عالمنا العربى حقاً مشروعاً، ولكن علينا أن نحسن الاستخدام فى محيطنا العربى، والمشكلة ليست فى تحديث مسارحنا وتدعيمها بالأجهزة المتطورة، فالفن روح قبل أن يكون أدوات تكنولوجية ولكن المشكلة تكمن فى هذا التفاوت فى إتقان العمل بيننا وبين الغرب، فنحن سريعو التنفيذ للعرض فى حين أنهم يقفون عند دقائق الأشياء فى تجاربهم البسيطة.

حاتم على

حاتم على: مسارحنا غير مهيأة لاستيعابه





مسارحنا فقيرة

ويقول المخرج السورى باسم عيسى: إذا تحدثنا لوجستيا فيفترض توفر مجموعة من الإمكانات التى تسمح بتوجيه العروض المسرحية نحو شكل فنى يعتمد على التكنولوجيا وعلى الإمكانات البصرية أو الاكتشافات الحديثة، ومسارحنا فقيرة جداً أمام هذه المستجدات ولكننى أرى أن فى ذلك ميزة لنا فالتكنولوجيا المسرحية ليست شيئاً بعيد المنال، فالمسرحى يحب أن يستقى من هذه التطورات ما هو بحاجة إليه والتكنولوجيا التى نحتاج إليها فى مسارحنا ذات عناصر بسيطة فأنا لا أحتاج إلى بناء قاعدة صاروخية مثلا على المسرح، فالمشكلة ليست فى الأدوات وإنما فيمن يستخدم هذه الأدوات، فإذا ما أعطيتنى كاميرا بسيطة أصنع منها شيئاً ذا قيمة وهذا ذكاء المسرحى، أن يحاول صنع شىء مبتكر بأبسط الإمكانات.

مسارحنا غير مؤهلة

ويأسف المخرج السودانى حاتم محمد على لوضع المسرح فى العالم الثالث والعربى؛ فهو غير مواكب للنهضة والثورة التكنولوجية وهو متأخر جداً فى استيعاب التقنية الحديثة وغير مؤهل لاستقبالها لفقر إمكاناته إلى حد كبير وذلك يعود إلى عدم اهتمام الدول والحكومات به فهى تتعامل معه بشح وبخل شديد.



تأخر شديد

حسن حسين

حسن حسين جابر: لسنا أقل من الغرب!

ويؤكد مهندس الديكور اليمنى عمر فتيتى على ما تتمتع به مسارحنا من فقر فى الإمكانات فيقول: إذا تكلمت باسم المسرح اليمنى فنحن بعيدون كثيراً عن التطور، وبالرغم من وجود المسرح لدينا وسبقنا فيه إلا أننا تأخرنا تأخراً شديداً ونحتاج إلى وقت طويل للنهوض به، فالمسرح باليمن ضعيف جداً ولكننا نقاتل من أجل أن يستمر، وها نحن نبدأ بأبسط الإمكانات لأننا كمسرحيين نعانى قهراً شديداً.



المسرح مضطهد!

ويشاركه الرأى الممثل والباحث فى فنون المسرح إبراهيم بوطبيان فيقول: للأسف الاهتمام بالمسرح منعدم ونحن نعانى من المسرح المضطهد، وليس هناك أى اهتمام يسمح بهذه التكنيكات الفنية، والتجهيزات فقيرة لا تستوعب هذه المستجدات، فالمسرح محارب دائماً.

ويضيف الموسيقى السورى أحمد مرتضى قائلاً: نحن بحاجة لهذه التقنيات الحديثة والمتطورة ولكن المسرح فى الوطن العربى ما عاد يحظى بالاهتمام، فكل الاهتمام حالياً موجه إلى السينما والتليفزيون، ولا نستطيع مواكبة التطورات الحادثة فى الغرب.



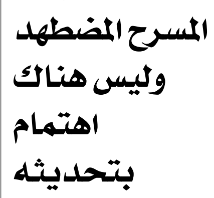
إعادة نظر!

ويشير المخرج الليبى وليد العبدلى: أننا نحتاج إلى إعادة نظر ووقفة جادة من الدول تجاه الحركة المسرحية لنواكب التطور، فعلينا أن نستقطب كل شىء من الآخر ولابد من ترتيب أوراقنا الخاصة بكل معطيات المسرح، ونحن فى ليبيا مازلنا نعانى من آثار الحصار، لذلك فمسرحنا يحتاج إلى بعض الوقت ليكون مهيئاً لهذا الزحف التكنولوجى القادم بقوة، وأتوقع خلال السنوات القادمة وجود نهضة مسرحية.

لسنا أقل من الغرب

وبنبرة يلفها التفاؤل يتحدث الناقد القطرى حسن حسين جابر قائلاً: المسارح العربية مهيأة لاستقبال هذا التطور التكنولوجى، فالإنسان العربى منفتح على هذه التطورات ونحن مهيأون لاستقبال ذلك، فنحن لسنا أقل من الغرب، وهناك شكوك حول ما يشاع بأن المسرح يونانى أو رومانى ولكن المؤكد أن العرب عرفوا المسرح قديما.

إبراهيم بوطبيان



الوعى بالوظيفة

ويفسر السينوغرافى السورى عمر حمارانى سبب التقدم المسرحى والتقنيات المسرحية فى المسرح السورى بأن ذلك يرجع إلى اهتمام السوريين بالمسرح واطلاعهم على التيارات الجديدة والتقنيات الحديثة والتعرف على الثقافات، والتحديث التقنى فى المسارح العربية يحتاج أولاً إلى الوعى بالتوظيف المناسب للتقنيات، فهذه التقنيات ليست غاية ولكنها وسيلة لدعم العمل، ولا ينبغى أن يكون الهدف من ورائها استعراض الإمكانات.

وهناك تطور شديد فى التقنيات المسرحية على سبيل المثال، الإضاءة فقد تطورت وخدمت المناخ المسرحى الذى يعمل به الممثل، بحيث تم تخفيضها فأصبح الممثل لا يعانى من ارتفاع حرارة المكان وإفراز سيول من العرق مما كان يؤثر على أدائه، فهذه هى التقنيات التى نرحب بوجودها فى مسارحنا العربية والتى ينبغى أن نعى أولا كيف نستفيد منها داخل العمل.

تحقيق:

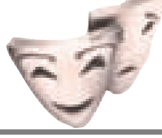


عواطف سيد أحمد





● د. جمال عبد الرحمن يلقى محاضرة مساء الأربعاء بالمركز الثقافى الأسبانى عن تاريخ الأندلس.



● إن الموسيقى اللانغمية والفن الذى لا موضوع له والأنشطة التى لا معنى لها تزعم أنها هى سبيل الطليعة، فى حين يزعم الفن الحركى أنه فن اللحظة - خاصة إن استخدم السوائل والزبد - فهو فن قد يتحطم حتى فى لحظة خلقه ذاتها.



ندوات جادة وأسئلة حائرة



حضور المسرحيين ساهم فى إثراء النقاش

صدامات قليلة.. وكثير من الجدل

«المسرح المستقل».. مواجهة أبدية وسؤال يبحث عن إجابات جديدة

3 أيام من النقاشات تراوحت بين الهدوء والاختلاف الفكرى وصولاً إلى المشادات الكلامية.. وتبقى عشرات الأوراق البحثية هى حصاد الندوة الرئيسية لمهرجان هذا العام والتى عنيت بمحاولة اكتشاف «المسرح المستقل» كظرف وتيار مسرحى صنعه الشباب ليعبر عنهم فى مواجهة عالم ومسرح تقليدى بات يلفظهم فى أغلب دول العالم. مشاركون من مصر والدول العربية والأوروبية رصدوا تجليات ظاهرة المسرح المستقل ووضعوا أيديهم على معضلات استمراره.. وفى السطور التالية تفاصيل الندوة بمحاورها الثلاثة.

الندوة الأولى

نشأة ومفهوم المسرح المستقل

تناولت أولى هذه المحاور التى أقيمت صباح السبت قبل الماضى "نشأة ومفهوم المسرح المستقل فى العالم" وأدارها المخرج د. أحمد زكى، وشارك فيها أندريس جونثاليث من شيلى، ورفائيل رويث من أسبانيا، وماريللى ماسترانتونى من اليونان، ومن مصر د. مصطفى يوسف منصور، ومن المغرب يوسف الريحانى.

شهد المحور عدة سلبيات أهمها وسوء التنظيم وتشابه الأبحاث بين بعض المحاضرين حيث كانت عبارة عن سرد لتاريخ المسرح المستقل فى العالم وترديد لأسماء أشهر المؤسسين له فى مختلف الدول مثل أندريه أنطوان، وستانسلافسكى، وجاك كوبو، وبيتر بروك، واعترض الحاضرون على الطريقة التى دارت بها الندوة، فقد اقتصرت كلمات الضيوف على قراءة كل منهم لبحثه، مما أصاب البعض بالملل، بالإضافة إلى مشاكل خاصة بالترجمة، وصلت إلى حد ترك أحد المترجمين للميكرفون لفترة أثناء حديث المخرج التشيلى أندريس جونثاليث عندما لم يستطع متابعته بسبب سرعته الشديدة فى الحديث.

من جانب آخر تناول المخرج التشيلى فى بحثه مفهوم المسرح البديل، تجربته الشخصية وفترة تدريبه على يد المخرج أنريكى بينتورا فى مجال المسرح التجريبى - الذى ربط بينه وبين المسرح البديل - فى أمريكا اللاتينية وتحديدا كولومبيا وعلى مسرح "كالى التجريبى" وفرقته التى نشأت عام 1956 فى ظل عهد الديكتاتور "روخاس بينيا" مشيرا إلى الظروف السياسية فى أمريكا اللاتينية والعلاقة المتبادلة بينها وبين المسرح التجريبى هناك، مشيرا إلى أن المسرح البديل دافع عن نفسه ضد الصفوة الحاكمة وضد ظروف الاضطهاد الفكرى والتدمير الاقتصادى وعدم وجود داعم، خاصة وأن كولومبيا لم يكن بها طبقة برجوازية قادرة على الحفاظ على المسرح ومساندته.

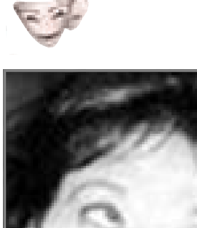
ووصف الأسبانى رفائيل رويث المسرح البديل بأنه طريقة لإبقاء المسرح على قيد الحياة وأنه ما يربط الإنسان بالحياة، وأشار إلى المشكلات التى تواجه القائمين على المسرح البديل وأهمها صالات العرض وكيفية التعايش مع الفرق الأخرى والتواجد فى المهرجانات والمسابقات، بينما تتوافر للمسارح الحكومية والخاصة نطاقات أوسع، وتناول فى حديث جامعة غرناطة ودورها فى تقديم أنواع جديدة من المسرح فى القرن العشرين رعايتها لفرق شابة تقدم مسرحا بديلا ووجدت متنفسا لتقديم عروضها فى عدد من المهرجانات.

اعترضت الناقدة د. نهاد صليحة على بعض الأخطاء التى وقع فيها د. مصطفى يوسف منصور أثناء حديثه عن المسرح المستقل فى مصر وبدايته التى ذكر أنها كانت فى عام 1990 تحت رعاية الهناجر، بينما أكدت د. نهاد أن أول مهرجان للفرق المستقلة أقيم بناء على مبادرة من الناقدة منحة البطراوى، وأقيم المهرجان على عدد من مسارح الدولة بمساندة من الفنان كرم مطاوع الذى كان رئيسا لهيئة المسرح، ورفض د. مصطفى اعتراضها مشيرا إلا أنه ليس بصدد التأريخ للفرق المستقلة وإنما رصد حالة دعم الهناجر لهم منذ البداية وهو ما اعتبرته د. نهاد محاولة لإثارة المشاكل بينها وبين د. هدى وصفى رئيس مركز الهناجر للفنون رغم اعترافها الكامل بدور الهناجر فى مسيرة المسرح المستقل.

وأشار د. مصطفى إلى أن الفرق المستقلة تعتبر وليدة المهرجان التجريبى وخرجت من عباءته رغم أنه كانت هناك محاولات سابقة عليه وأنها ظهرت فى وقت كان المسرح يمر فيه بأزمة خاصة بعد غزو العراق للكويت وحاولت هذه الفرق ملء الفراغ وتقديم مسرح مختلف، من جانب آخر قدم د. مصطفى سردا لعدد من الفرق المستقلة فى العالم وكيفية تأسيسها وهو ما فعله أيضا يوسف الريحانى « من المغرب، كما أشار أيضا إلى أن المجتمعات التى لا تتوفر فيها فرص متكافئة بين فنانيها تكون سببا فى ظهور الفرق المسرحية المستقلة للنور، مشيرا إلى أن عهد ازدهار المسارح القومية فى العالم قد انقضى وبدأت منذ فترة وخاصة فى فرنسا دعاوى لحل الفرق القومية، وعن المسرح المستقل قال إن من أهم إيجابياته أنه ييسر التعامل بين الفنانين العالميين دون الخضوع لتعقيدات سياسية أو دبلوماسية حيث يتبع إرادة مبدعيه، وأكد أننا لا نستطيع أن نمنى أنفسنا بمسرح مستقل 100٪ حيث إن أى جهة تسعى لدعم المستقلين حتى وإن كانت رسمية تكون لها أهداف خاصة.

نقاد من تشيلى وأسبانيا يصفون المسرح البديل بأنه طريقة للبقاء على قيد الحياة.. ويونانية ترصد تشابه البدايات حول العالم

ورفضت المخرجة اليونانية ماريلى ماسترانتونى الحديث من أوراق قائلة إن الحديث من القلب هو الأهم من أية أوراق، وطرحت فى حديثها خبرتها مع المسرح اليونانى وفرقتها الخاصة هناك وتساءلت عن ماهية المسرح المستقل وهل له وجود حقيقى أم لا، مشيرة إلى رؤية المستقل على أنه استقلال مادى يرفض الدعم إلا أن الحقيقة هى أن الفرق المستقلة ليس لديها بالفعل دعم ثابت وهو ما يجعلها عرضة للعديد من المشاكل المادية الخاصة بالتمويل مشيرة إلى أن أغلب الفرق المستقلة فى اليونان تسعى لتمويل نفسها ذاتيا بينما الأهم من وجهة نظرها هو الاستقلال فنيا وفكريا.



د. نهاد صليحة

وعلق د. أحمد زكى بأن المسرح المستقل فى العالم كله لديه نفس المشاكل وربما نفس ظروف النشأة أحيانا مشيراً إلى أنه أصبح يفرض نفسه على المستوى العالمى وتناول نموذجا له من المسرح البريطانى وبدايته فى عام 1848 مع فكرة تأسيس مسرح قومى مستقل فى لندن والمشاكل التى واجهته فى البداية والتى أدت إلى انهياره بعد أربعين عاماً رغم شهرته الواسعة وجهود النقاد والمسرحيين لإنقاذه وعودته للحياة مرة أخرى عام 1898 بمساعدة بعض البرجوازيين.

اشتباك نقدى بين د. نهاد صليحة ود. مصطفى يوسف حول نشأة المسرح المستقل فى مصر.. ومشادة كلامية بين د. سخسوخ ومحمد عبد الفتاح



الندوة الثانية

التجليات الفكرية والفنية

وجاءت ندوة اليوم الثانى من الندوات الرئيسية المنعقدة على هامش مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته العشرين هادئة للغاية رغم أهمية الأفكار المقدمة فى الأوراق التى نوقشت خلال جلستى الندوة التى أدارتها الناقدة الكبيرة د. نهاد صليحة.

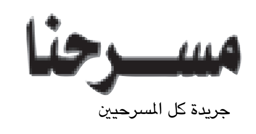
مرت الجلسة الأولى التى نوقشت فيها الأوراق المقدمة من الأسبانية د. آنا إيزابيل فالبوينو والصينى د. لى ينجنيج ود. حسن عطية دون مناقشات أو مداخلات تذكر للأوراق المقدمة .

فقد ناقشت الجلسة الأولى من الندوة المعنونة بـ"المسرح المستقل وتجلياته الفكرية والفنية" أبعاد استقلالية المسرح حيث ركز د. حسن عطية فى ورقته المقدمة تحت عنوان "هل المسرح المستقل مستقل فعلا؟ وهل هو تيار بديل أم موازٍ؟" على أهمية التجريب والمهرجان ودوره فى إثراء حركة المسرح المستقل المصرية متعرضا للخلط الذى يتعرض له كل من يحاول التأريخ لتيار المسرح المستقل فى مصر بسبب تعدد تواريخ إنشاء الفرق المستقلة وصعوبة تصنيفها حيث يرجع البعض نشأة التيار إلى الإعلان عن مولد فرقة «الورشة» المسرحية عام 1987 أى قبل نشأة المهرجان بعام كامل فيما يربط البعض الآخر انطلاق المهرجان واحتضانه لعدد من فرق الهواة والفرق المستقلة وبين نشأة تيار الاستقلال فى المسرح المصرى بينما يعيد البعض هذه النشأة إلى تاريخ قيام الجمعية المصرية لهواة المسرح عام 1982.

وتعرض د. حسن عطية بعدها إلى الجدل الاصطلاحى حول الفرق المسرحية التى أعلنت استقلالها والتى قدرها د. عطية بـ 64 فرقة، وهل هى حرة، أم أنها فرق مستقلة؟ وهل هى محترفة أم هاوية؟ وإن كانت توجهاتها الفكرية والفنية مختلفة عن ذلك التوجه الخاص بالفرق الرسمية العاملة تحت لواء المؤسسة الحكومية أم لا؟.

كما ألقت الورقة بتساؤلات حول معايير الاستقلال فى ظل كون الفرق المستقلة المصرية تتعامل مع مؤسسات تابعة للدولة وتتلقى الدعم المالى منها لتقديم الرؤى الفنية الخاصة بهذه الفرق، خاصة مع عدم وضوح أنماط الإنتاج الخاصة بعروضها ومدى اختلاف أو تشابه هذه الأنماط مع مثيلاتها فى هيئة قصور الثقافة أو مسرح الدولة، وكذلك الفرق الموسمية العاملة فى مسابقات مسارح العمال أو الطلاب.

وتعرضت ورقة د. عطية كذلك إلى



جريدة كل المسرحيين

• إن المؤدى فى الموسيقى أو الرقص أو الدراما حر تماما فى أن يختار مادة بديلة لما يقدمه له مصمم الرقصات أو مؤلف الموسيقى أو مخرج المسرحية، ونظرا لأن كل مؤد يعمل مستقلا عن رفاقه ولا يستجيب لاختياراتهم فإننا لن نجد هذا الأخذ والعطاء الذى يتسم به الارتجال.

صدام بين باحثة أمريكية وعدد من المسرحيين العراقيين



نقاشات ساخنة حول قضايا المسرح المستقل

علاقات الفرق المستقلة كفرق غير حكومية بالمؤسسات الحكومية ومؤسسات المجتمع المدنى مثل الجمعيات والأحزاب والنقابات المهنية والمراكز الثقافية الأجنبية ومدى تأثير توجهات هذه الجهات من حكومية أو غير حكومية على توجهات الفرق العاملة تحت لواء المسرح المستقل .

ومن اللافت أن الورقة رصدت تراجع المد المسرحى رغم ما يبدو على السطح من زيادة فى عدد الفرق وتراجع المستوى الفنى وتقلص دور العرض من حيث الكم والكيف وتراجع أعداد المترددين عليها بشكل حول الفن إلى ترفيه وألعاب تقنية فى الوقت الذى صارت هناك فرق تجتمع من أجل مهرجانات بعينها ثم يتوقف نشاطها بعد انتهائها، فيما لا يتخطى عدد الفرق الفاعلة - حسب تقديره - عشر فرق فقط تتواجد باستمرار فى التجمعات الثقافية وهى "الورشة وأتيليه المسرح والغجر والحركة، القافلة والضوء" وعدد آخر من الفرق يرى د. حسن عطية أنها تتمحور بالأساس حول شخص مؤسس الفرقة بأكثر مما تجتمع على فكرة العمل الجماعى المؤسسى مما لا يجعلها تحمل فكر الجماعة المسرحية المتكاملة.

أما ورقة الباحث الصينى "لى ينجنينج" فقد ركزت على الربط بين التحولات السياسية والاقتصادية فى الصين من جانب، وتحولات المسرح المستقل على الجانب الآخر وتناول بعد ذلك تجربته فى المسرح المستقل ذى المنحى التعليمى فى الصين مقارنا بين تلك التجربة وتجربته كمدير لأحد المسارح المملوكة للدولة والتى كانت تعتمد مفهوم المسرح التجارى مطلقا على تجارب المسرح المستقل فى الصين والتى لا تسعى لأهداف ربحية مصطلح "مسرح الشعب" ومشيرا إلى النجاحات المتوالية التى بات يحققها هذا المسرح هناك خلال الأعوام الأخيرة .

أما الورقة الأخيرة التى طرحت للمناقشة فى الجلسة الأولى فكانت للباحثة الأسبانية "د. آنا إيزابيل فالبوينو" المدرس بالمدرسة الملكية للفنون المسرحية بمدريد والتى حملت ورقتها عنوان "المسرح البديل فى مدريد فى القرن الحادى والعشرين" والتى ركزت فيها الباحثة على الارتباط العميق بين أشكال التجريب المسرحى والمسرح البديل فى أسبانيا فيما أسمته بـ "ميل المسرح البديل لتكنيكات مسرح ما بعد الدراما" مفرقة بين ما أسمته الفرق البديلة والفرق المستقلة وإن جاءت انطلاقات كل منهما مع تجذر الميول اليسارية لدى شباب المسرح الأسبانى فى السبعينيات على حد قولها.

أما الجلسة الثانية فقد شهدت تفاعلا أكبر نسبيا من قبل الجمهور خاصة مع حديث المخرج الرومانى ميرتزا جولتزوليسكو والتى شن فيها هجوما حادا على المسرح المستقل الأوربى ونزوعه للتجريب دون منهج واضح، مشيرا إلى أنه لا يوجد حتى الآن نمط واضح للمسرح الحر يمكن أن يعطى إطاراً يصاغ من خلاله مفهوم واضح بل يسيطر على المسرح الحر الأوربى الآن كونه "خليط نصف محترف نصف هاو" على حد تعبيره .

واتهم ميرتزا جوتزوليسكو حركة المسرح الحر التى ظهرت فى أوربا خلال فترة ما بين الحربين العالميتين بأنها حركة مرتبكة تقتصر خصائصها على جمعها بين ظواهر غير محددة وغياب ثقافة المسرح وسيطرة المحاكاة والتقليد الأعمى لأشكال تجريب قديمة.

أشار جولتزوليسكو فى ورقته التى أثارت تعليقات جانبية عدة بين فنانى المسرح المستقل الحاضرين خاصة المصريين ومنهم المخرجة عبير على والمخرج محمد عبد الخالق وغيرهما، إلا أن المسرح الحر الرومانى تحول إلى نوع من المسرح الطبى "مسرح للمرضى النفسيين" وكأنه نوع من النشاط المقدم داخل المصحات النفسية لمساعدة النزلاء على التقدم فى العلاج وكأنه يريد أن يوضح للجمهور كم هو مريض ومعزول لتختفى بتلك النزعة المغرقة فى التشاؤم المسيطرة على المسرح الحر كافة جماليات الفن المفترضه فيها مختتما حديثه بأنه كلما اقترب المسرح من الطبيعة ابتعد وانفصل عن الفن.

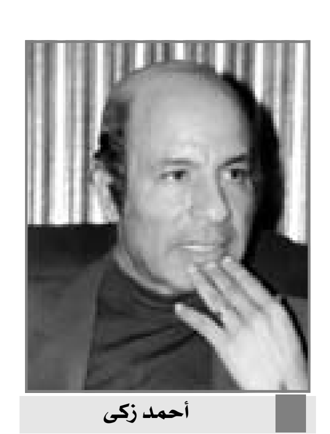
وعلى عكس المتوقع لم تثر ورقة الناقد والكاتب المسرحى الرومانى فى القاعة ما هو أبعد من التعليقات الجانبية الخفيضة الساخرة بين الحضور مما دعا د. نهاد صليحة "مدير الندوة لاختتامها بعد إلقاء الورقة المقدمة من الباحثة البولندية "مالجوزاتا سيميل".

شهد المحور الثالث لندوة المهرجان التجريبى صداماً بين المخرج محمد عبد الفتاح رئيس فرقة "حالة المستقلة لمسرح الشارع" وأحمد عبد الحليم المسئول عن إدارة الندوة وأيضا الناقدة د. نهاد صليحة ود. أحمد سخسوخ بعد أن علق عبد الفتاح على الندوة بأنه رغم أن موضوعها الرئيسى يدور حول المسرح المستقل ومعضلات ومشكلات استمراره، إلا أنه لم ير فيها أيا من أعضاء الفرق المستقلة أصحاب الكلمة الأولى فى هذا الأمر، مشيرا إلا أن أحمد عبد الحليم لا يصلح لإدارة مثل هذه الندوة حيث لا صلة مباشرة له بالمسرح المستقل وفرقه، والأولى من ذلك أن يكون مدير الندوة من بين أعضاء الفرق المستقلة، واعترض على أن أغلب الأبحاث التى قدمت خلال الندوة ليس لها علاقة بالموضوع الرئيسى وهو الفرق المستقلة.

وأثارت هذه التعليقات د. نهاد ود. أحمد سخسوخ للرد عليه حيث اتهمه بالتطاول قائلا إن أحمد عبد الحليم هو أستاذ للجميع وليس من حقه الحديث معه بمثل هذه الطريقة واعتبر ما فعله عبد الفتاح محاولة للمصادرة وإلغاء الآخر مؤكدا أن المهرجان خاص بالمسرح التجريبى وليس المسرح المستقل، وأشار إلى أن اللجنة العليا للمهرجان ومن بينها أحمد عبد الحليم قررت اختيار المسرح المستقل كموضوع رئيسى للندوة والمائدة المستديرة بعد مهرجان المسرح المستقل الذى أقيم فى فبراير الماضى ولفت الأنظار إلى هذه الفرق، مما جعل جميع أعضاء اللجنة يتحمسون لها وأكد أن رأيه الشخصى أن الفرق المستقلة هى مستقبل المسرح فى مصر مشيرا إلى أن ما فعله عبد الفتاح يضر بالفرق المستقلة، وكذلك د. نهاد التى اعترضت على مثل هذا التصرف وأكدت أن أعضاء الفرق الأخرى واظبوا على حضور الندوة بالإضافة إلى المائدة المستديرة التى أقيمت فى اليوم التالى

صدام بين باحثة أمريكية وعدد من المسرحيين العراقيين





أحمد زكى

حركة المسرح الحر فى أوروبا مرتبكة تغيب عنها ثقافة المسرح



وشارك فيها أكثر من 25 من أعضاء الفرق المستقلة.

ومن جانب آخر شهدت الندوة صداماً آخر بين الباحثة الأمريكية مارجريت ليتفين أستاذة الأدب المقارن بجامعة بوسطن وعدد من العراقيين المشاركين فى الندوة حيث ابتعدت عن موضوع الندوة لتعرج على السياق السياسى والعالمى وكيفية استقباله لمسرح العالم العربى أو المسلم فى الغرب ومسرح تداخل الثقافات، وأن الأعمال الجيدة تظهر عند تخطى الحدود المحلية، مشيرة إلى أن الأعمال التجريبية تتطلب "ممولين وجمهوراً عالميين لبقائها" وحددت شكلا لمسرح تداخل الثقافات هذا وضرورة فهم الآخر حتى ينجح مثل هذا المسرح، وأشارت فى حديثها إلى زيادة الاهتمام فى السبع سنوات الأخيرة بصناع المسرح العربى من قبل الغرب سواء على مستوى الجمهور أو منظمى المهرجانات، ومن أمثلة ذلك عرض "اللعب فى الدماغ" لخالد الصاوى عام 2004 الذى عرض فى الهناجر وكتبت عنه صحيفة النيويورك تايمز الأمريكية، وقراءة مسرحيات جواد الأسدى "نساء فى الحرب" و"حمام بغداد" قراءة تدريبية فى جامعة "يال" بنيويورك وعرضت أيضا فى إنجلترا وأيرلندا وكذلك إنتاج نسخة عربية من "ريتشارد الثالث" لشكسبير من إخراج المخرج الكويتى صاحب الجنسية البريطانية سليمان البسام ضمن عروض مهرجان الأعمال الكاملة لشكسبير فى ستراتفورد وهى الآن فى جولة حول العالم باسم "ريتشارد الثالث... تراجيديا عربية" واعتبرت الاهتمام الغربى الزائد بالعالم العربى نتيجة لأحداث سبتمبر وفضول الغرب نحو اكتشاف هذه الثقافة، إلا أنها ترى فى ذلك فرصة ضعيفة لصناع المسرح العربى لإيجاد جماهيرية جديدة وتمويل جديد لأعمالهم ولكنها مخاطرة؛ حيث إنها تحولهم إلى مبلغين عن السياسة والثقافة العربية وليسوا ممثلين للمسرح مستدلة على ذلك بنشر المقالة الخاصة "باللعب فى الدماغ" فى قسم العالم وليس الفن فى النيويورك تايمز، مع التأكيد على احتمالات الخطأ فى فهم الآخر، وعن ذلك قالت "إنه على الفنان أن يتخطى ذلك عن طريق استمداد فاعليته من وضع داخل ثقافته الأصلية بشكل جزئى وخارجها بشكل جزئى حتى يمكن لجمهور الغرب استيعابه"!

وهو ما أثار كلا من د. محمد حسين حبيب أستاذ المسرح بجامعة بابل وأيضا فيصل أحمد من العراق حيث علقا على حديث مارجريت بأنه كان يجب عليها أن تتناول موضوع الندوة الخاص بالمسرح المستقل ومعضلات استمراره.

من جانب آخر أثار الكاتب والناقد اللبنانى بول شاؤول خلال الندوة العديد من القضايا المتعلقة بالمسرح المستقل متسائلا عن كيفية الاستقلال ذاتها وهل هى استقلال عن السلطة أم عن المجتمع مبتعدا عن لغته باسم التجريب والخصوصية والمحافظة على الحرية، مشيرا إلى أنه قد يكون مستقلا بالابتعاد عن فخ السلطة والتأثير الإعلامى والتليفزيونى الذى يؤثر إلى حد بعيد على المسرح بطريقة مباشرة، إلا أنه لا يجب أن يبتعد عن البناء الاجتماعى والظواهر التى تهدد المجتمع من طائفية وطبقية وغيرها، مشيرا إلى أن المجتمع نفسه لا يستطيع حماية مسرح غير التجارى، حيث إن الجمهور لا يقبل على المسرح التجريبى أو الجديد وبذلك تتراكم يوميا العديد من المشاكل حول الأشكال المستقلة للمسرح خاصة مع ظهور فكرة العولمة التى تربطه بالتمويلات الخارجية وفى ظل مشكلات المجتمع العربى من طائفية ورأسمالية متوحشة، لذا لا يجب أن يخضع المسرح المستقل فى رأيه لأى من هذه المعتقدات ولا أن يكون التمويل الحكومى عائقا لحرية الأفكار والمضمون فى المسرح المستقل فقد أصبح التدخل الرقابى ليس فقط فى فكر المسرح وإنما مضمونه التشكيلى والفنى أيضا، وعلق على المؤسسات الخاصة بأنها فقيرة وتحتقر المسرح لأنه لا يوجد ما يحدد شكل التمويل ويمنع تدخل هذه المؤسسات وهذه الأسباب هى التى أدت كما يقول بول شاؤول إلى لجوء البعض إلى التمويلات الخارجية كـ"فورد فاونديشن" وغيرها التى ثبت أنها ممولة من المخابرات الأمريكية ولديها أجندتها الخاصة التى تبحث دائما عن النواقص والنواحى السلبية فى المجتمع العربى، وتدعو للبحث عن الترفيه والتسليه فقط دون الفكر وتحويل الإرث الفكرى والتاريخى إلى مجرد فولكلور وجماليات، والحديث عنه من الخارج بعيدا عن مشاكل الفقر التى يعيشها المجتمع ليصبح الفن سلعة ربح ليس أكثر، وأكد على أن مسئولية هذا تقع فى الأساس على المؤسسات المحلية والحكومية، وأشار إلى أن الأحزاب السياسية حولت المسرح إلى أبواق لها ووسيلة للدعاية.

وقال إن المسرح العربى حاليا فى حالة ركود وانكفاء لا يعرف متى تنتهى مدللا على ذلك بأن المسرح التجريبى فى بدايته كان يضم أكثر من 40 عرضاً عربياً قوياً بينما الآن لا تزيد على عرضين أو ثلاثة فقط.

واعتبر الفنان أحمد عبد الحليم حديثه نوعاً من التشاؤم لابد من تجاوزه حتى نستطيع الاستمرار والعمل بشكل أفضل، وأنه لابد من وجود أمل رغم كل هذه المصاعب.

بينما أشار المكسيكى رودلفو أوبريجون إلى أن الأزمة هى فى محاربة عدو غير مرئى وأن المسرح المكسيكى أو الأمريكى اللاتينى يشبه المسرح العربى إلى حد كبير ويواجه نفس المشاكل .

بينما قدمت الإيطالية روسيلا بتيستى سرداً عن واقع المسرح الإيطالى وكيفية نشأة المسرح المستقل هناك، وأشارت إلى أنها أحضرت معها عدداً من الشرائط والصور والتسجيلات لعروض وفرق من إيطاليا إلا أنها لم تستطع عرضها لعدم توفر أجهزة بروجيكتور فى المجلس الأعلى للثقافة تمكنها من ذلك.

وبذلك انتهت محاور الندوة الرئيسية بإعلان أحمد عبد الحليم عن المائدة المستديرة التى عقدت فى اليوم التالى.

منى شديد

عزة مغازى

• مسرح السلام يشهد الأسبوع القادم افتتاح مسرحية «سى على وتابعه قفة» تأليف ألفريد فرج وإخراج مراد منير.



• أصبح الراقصون فى الثلاثينيات يطورون المهارات الفردية الضرورية لخلق درامات سيكولوجية راقصة، وكانت موضوعاتها جميعا تدور حول الصراعات داخل الفرد، والحركة تستمد دوافعها من الداخل لا من الخارج.

حين سادت لغة الدمار والقتل، وحين ارتفع صوت التعصب ونبذ الآخر ووصلت الخصومة معه لأقصى مدى، كان اختياره أن يغنى للحياة، أن يعرض عدم جدوى التنازع فى مقابل مدى طمأنينة الائتناس بالآخر والتلاقى معه.

إنه المخرج العراقى عماد محمد مخرج عرض «تحت الصفر» الذى عرض ضمن المسابقة الرسمية لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى هذا العام، وحظى بحضور جماهيرى كبير لدرجة أن السفير العراقى بالقاهرة الذى حضر العرض بكى لحظة تحية الجماهير لصناعه فى نهايته.

وحين التقيت المخرج عماد محمد وجدته سعيداً بعرضه وبالإقبال الجماهيرى عليه وبوجوده فى القاهرة والتى يعتبر علاقتها الطويلة ببغداد ظاهرة تستحق التأمل.


عماد محمد

عماد محمد: «مخرج العرض العراقى تحت الصفر»

ينتهى المسرح حين تنتهى الحياة!

المخرج عماد محمد خريج كلية الفنون العراقية ويعمل مخرجاً بالفرقة القومية للتمثيل بالعراق وسبق له إخراج 10 مسرحيات وحصل على جائزة الإخراج لمهرجان المسرح العراقى عام 2000 وشارك فى العديد من المهرجانات العربية والدولية بالقاهرة ودمشق وعمان.



الشوق للمسرح

• سألته عن الإقبال الجماهيرى على العرض وهل يعكس اشتياقاً من الناس للمسرح؟

– نعم، الناس لديها شوق حقيقى للمسرح لأن له نكهته الخاصة وطقسه الخاص، لاعتماده على الحياة، وحين تنتهى الحياة سينتهى المسرح، لكن على المسرح أن يتواصل مع الناس مثلما يريد من الناس أن تتواصل معه، وذلك بأن يستفيد من الوسائل التكنولوجية التى تحقق إبهار المتلقى وتجذبه إليه.



الانتماء الحقيقى

• اخترت لنهاية عرضك أن تكون دعوة لنبذ الكراهية بين الناس كيف يحقق الفنان هذا الحلم، أمام ما يخطط له من (فوضى خلاقة)؟

– يستطيع المبدع أن يحقق هذا الحلم بأن يكون صادقاً مع قضيته، مبتعداً عن الشعارات، منتمياً لواقعه بشكل حقيقى ووطنى حينها سيحدث التغيير.

• استخدم ممثلا العرض فى أحد المشاهد الصابون ليغسل بعضهما البعض، هل ترى أننا بحاجة للصابون كى نغسل أنفسنا؟

– نعم، نحن بحاجة لأن نتصالح مع أنفسنا أولاً، ثم بأن نجعل من هذا الصلح محاولة للالتقاء بالآخر ومحاورته.

• فى اللقطات السينمائية بالعرض رأينا الجدار العازل، هل أردت أن تربط بين احتلال فلسطين واحتلال العراق؟

– نعم، وهذا ما سعيت إليه.

المعاناة واحدة

• لكن العرض ضم أغنية (شادى) لفيروز التى ذكرت المشاهدين بأجواء الحرب الأهلية اللبنانية أيضاً؟

– الفكرة التى أردت أن أصل بها للمتلقى أن هناك علاقة بين الإنسان الموجود فى العراق ومثيله الموجود فى فلسطين وهذا الموجود فى لبنان أيضاً، كلها مآس أصابت أمتنا العربية ومعاناة الناس واحدة فى البلدان الثلاثة، هذا ما قصدت إليه وأردت إبرازه.

العربى بدأ ينهض

• وهل حركت هذه المآسى وجدان الإنسان العربى ودفعته للنهوض؟

– من المؤكد أن كل فعل له رد فعل، والإنسان العربى بدأ ينهض ويغادر التيه الذى سقط فيه وذلك بفضل التقدم المذهل فى وسائل الاتصالات بظهور الإنترنت والفضائيات التى جعلت الإنسان العربى يشعر بمدى حاجته لأن يجد نفسه، وأن يسرع فى التخلص من العثرات الديكتاتورية، وأقول إن هذه الأزمات شكلت أقوى حافز للإنسان العربى للتفكير جدياً فى التخلص من كل المعوقات.

• فى أحد مشاهد العرض يمسح الممثل على الأرض حتى تظهر له بقعة حمراء فيصرخ بأنه عثر على المدينة، هل صارت المدن العربية بقعاً حمراء؟

– نعم صارت كذلك ولابد أن ننظفها.

• استخدام الحواجز على الطرق إشارة إلى أننا من نصنع قيودنا بأنفسنا وليس غيرنا؟

– الواقع الذى نعيشه جزءان، جزء نسأل عن مسئولية كاملة لأننا رضينا بالخنوع والاستسلام ونحن من أذنبنا فيه بحق أنفسنا، وجزء آخر مرجعه لقوة كبيرة مهيمنة حولت الإنسان لمجرد أداة تابعة له.

• على بوسترات العرض كتب سينوجرافيا وسيناريو وإخراج عماد محمد، لماذا يستأثر المخرج التجريبى بمعظم عناصر العرض؟

معاناة الإنسان العربى واحدة فى العراق وفلسطين ولبنان!







المسرحيون العراقيون لديهم رؤى لمناهضة الاحتلال وتحدى ثقافة المحتل




– يضحك ويقول: «ليس فى الأمر استئثار ولكن بالنسبة للسينوجرافيا أنا لا أعتقد بوجود سينوجراف بل إن هذه هى مهمة المخرج فى الأساس لأنها أصبحت تشكل الجزء الأكبر من العمل المسرحى، فلابد أن يضطلع بها المخرج. أما عن السيناريو فالمقصود به سيناريو العرض السينمائى الذى ظهر فى العرض وليس الحوار المسرحى ولا التكوينات الخاصة بالصورة المسرحية.

• بعد 20 عاماً من التجريب فى الوطن العربى هل وصل المسرحيون العرب إلى متكأ أم مازال البحث جاريا عن مرفأ؟

– يبقى الموضوع مفتوحاً ولا يمكن أن نستوقفه عند خطوة معينة، قضية المسرح دائماً مفتوحة لأنه مرتبط بالحياة والحياة متطورة باستمرار، لذا لا يمكن أن نوقف القضية عند حد معين.

• فى فترة الستينيات - فترة المد القومى - لجأ المسرحيون العرب لمنهج بريخت ومسرحه التحريضى وحشد الجماهير لتحقيق الأهداف، بينما عروض التجريبى حالياً تعرض فى قاعات صغيرة؟

– نحن دائما ما ننسى أن هناك خصوصية لأى تجربة، هذه الخصوصية لا تختلف باختلاف الزمان فقط، بل إن اختلاف المكان أيضاً يحيلنا إلى خصوصية مغايرة، كما أن ما يقبله شخص قد لا يقبله آخر.

المسرح العراقى مستمر

• بعد أن اعتزل معظم مسرحيى العراق ممن ذاع صيتهم قبل الاحتلال، كيف يجد المسرح العراقى جسرا يربط ما قبل الاحتلال بما بعده؟

– المسرحيون السابقون اعتزلوا أو بالأحرى فضلوا الانسحاب خشية اتهامهم بأنهم كانوا من رجال النظام السابق، لكن المسرح مستمر وما يقدم حالياً هو امتداد لما كان ولكن بحسب ما يمليه الواقع وتغير الزمان، إلا أنه مسرح واحد لأنه مشروع عراقى فى الأساس، والمسرحيون الحاليون لديهم رؤى لمناهضة الاحتلال وتحدى هذه المؤامرة التى لا تستهدف الأرض فقط بل الثقافة والشخصية العراقية.

بعد الاحتلال

• كيف ترى أحوال المسرح العراقى بعد الاحتلال؟

– الحقيقة إن الاحتلال العسكرى للعراق مثل تحدياً كبيراً للمثقفين العراقيين ليس فقط فى الاحتلال المادى ولكن فى الاحتلال الثقافى، لقد سعى المحتل للهيمنة على الثقافة والشخصية العراقية، وحاولوا ذلك بمختلف الطرق والوسائل لكن المثقفين بشكل عام والمسرحيين بشكل خاص تمسكوا بتحديهم وسعوا لتقديم أعمال تطرح رؤى مستقبلية لواقع بلدهم فى ظل الاحتلال، إذن فالمثقفون بدأوا تحديهم لهذه المؤامرة من خلال تواصلهم مع المنجز الثقافى.

• والآن بعد خمس سنوات من الاحتلال إلى أين وصل المسرح العراقى؟

– المسرح العراقى استطاع أن ينهض من جديد ويستلهم من واقعه عروضاً تطوف دول العالم وهذا ليس رأيى الشخصى، لكن الأرقام هى التى تتحدث، المشاركات العراقية فى 37 مهرجاناً وحصول المسرح العراقى من خلالها على أكثر من 13 جائزة، وتقديم أكثر من 75 عرضاً فى بغداد وإقامة عدة مهرجانات مسرحية، وليست الفرقة القومية فقط هى التى نهضت وحدها، ولكن المسرح الأهلى أيضا قدم عدة عروض، إضافة إلى أن هناك عدة عروض هامة قدمها المسرح القومى فى العالم العربى وأوربا خلال هذه السنوات، أنا لا أقول إن أحوالنا وردية بالعكس هناك الكثير من المشاكل والصعوبات وضعف التمويل، عرض «تحت الصفر» مثلاً لم يزد ما أنفق عليه عن 3000 دولار، لكننا رغم كل ذلك نجتهد لأن هذا هو التحدى بالنسبة لنا كما قلنا.

حوار:
محمد عبدالقادر



• فرقة «أوتار» بقيادة المايسترو عمرو عبد المنعم تقدم حفلاً خاصاً بالمسرح المكشوف فى الثامنة مساء الجمعة القادم.

مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

العدد 67 | 20 من أكتوبر 2008

فراشة وليد عونى العذراء تتقدم ببراءة اختراع

شغل البحث المسرحى بمسألة السينما منذ نشأتها، جنباً إلى جنب كانشغاله بقضية التجريب المسرحى منذ الدورة الأولى لمهرجان المسرح التجريبى فى 1988، وفيما يخص قضية المسرح والسينما، فجميعنا يعلم أن السينما بدأت بتسجيل العروض المسرحية الحية من على خشبات المسارح، إلى تسجيل صور حقيقية من الحياة بلا تنميق أو مونتاج ، ثم تلا ذلك عديد من المدارس والموجات السينمائية العالمية.

والأصل فى العرض التجريبى أن يكون مبتكراً سواء فى شكله أو فى مضمونه، حتى يكون بمثابة فتح جديد لصاحبه ومرشد للمسرحيين من بعده، لا أن يتحول العرض التجريبى إلى مجرد عرض سريع الإيقاع أو يعتمد شكلاً متعارفاً عليه (نمَر وفواصل) ملخصاً مشكلات اجتماعية يومية !

لقد دأب وليد عونى على مخالفة أفق توقعات المتلقى بقلب قواعد الرؤية ومنظومتها من حين لآخر، فمثلما كانت له تجربة أولى من نوعها فى إعادة تقديم فيلم سينمائى فى عرض مسرحى كفيلم "المومياء" للفنان الراحل شادى عبد السلام حيث أعاد تقديمه فى عرض مسرحى بعنوان (صحراء شادى عبد السلام) بعد أن كان الأصل أن يعاد تقديم العرض المسرحى فى فيلم سينمائى نظراً لما تتمتع به الأعمال المسرحية والأدبية من قوة فى الموضوع والطرح، ولتحقيق أكبر استفادة من التقنيات والتقدم التكنولوجى لآلة السينما، جاء مغايراً بتجربة شادى عبد السلام من السينما إلى المسرح، ومجسداً روح شادى عبد السلام تجسيداً حياً بممثل شديد الشبه بالفنان الراحل لنعيش معه بخاصية المسرح الأصيلة والفريدة وهى الحضور الحى المتواصل إرسالاً واستقبالاً بين المنصة والجمهور.

ثم يعيد وليد عونى الكرّة فيأتى بتجربة مغايرة لما اعتدنا، من تقدم هائل لآلة المسرح فى الغرب وبخاصة برودواى حيث العرض المسرحى يتكلف ملايين الدولارات، ويتميز بعناصر إبهار شديدة وخشبات مسرحية تصعد وتهبط إلكترونياً بحيث يصعب مع روعة المنظر أن يفرق المتفرج بين العرض المسرحى والفيلم السينمائى ، فلا يكاد يصدق أن الممثل يطير حقيقة وليست تلك إحدى خدع السينما.

عرض سينمائى لفيلم مسرحى

وجديد وليد عونى اليوم هو اختراع (أفلمة) العرض المسرحى، فأول ما قد يوهمك به مكان العرض هو شاشة سينما تفصل المنصة عن الجمهور، فيخيل إليك أنك بصدد مشاهدة فيلم سينمائى وليس عرضاً مسرحياً ، ثم تتوالى مفاجآت العرض من تتر سينمائى قديم لفيلم قصة "الفراشة العذراء"، من إنتاج عشرينيات القرن العشرين. ثم يعاود مفاجأتنا، بافتتاحية موسيقية بالغة الروعة للموسيقار الخالد بليغ حمدى فى رائعته المسرحية الغنائية (تمرحنة)، يعقبها المشهد الافتتاحى لصندوق الدنيا بأسراره وحكاياته، يدعونا للانطلاق بخيالنا فى حكاوى العشرينيات الميلودرامية بمبالغاتها وبكائياتها. وتأتى المفاجأة الثالثة؛ وفيها يباغتنا المخرج المفكر. وبالمباغتة تصنع الجماليات؛ إذ نكتشف أننا لسنا بصدد عرض سينمائى فحسب؛ ولكنه عرض سينمائى لفيلم مسرحى، فالشخوص حية أمامنا خلف الشاشة البيضاء، وبذلك نكون أمام شكل جديد للعرض المسرحى.

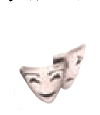
أفلمة العرض المسرحى والدعوة لانطلاق الخيال فى قلب جريمة التجريب

تجربة مغايرة لما اعتدنا عليه

أما تصميم الرقصات والحركة فكان من الروعة فى مطابقته لحركة الممثلين وفق تقنيات عرضها بآلة السينما القديمة فى العشرينيات بإيقاعها السريع أحيانا والمتقطع أحياناً أخرى.

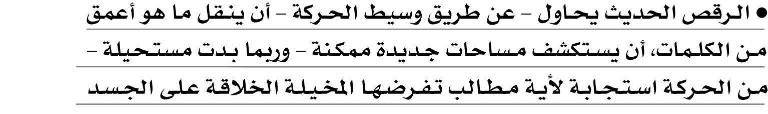
وجاءت ميكانيكية تغيير المناظر من البساطة والروعة بما يشكل نقلة جديدة فى تغيير المناظر الخلفية؛ حيث قام المخرج بطباعة المشاهد الخلفية على شريط (بانر) ملفوف على اسطوانة طولية خلفية؛ مثبتة إلى قاعدة معدنية فى خلفية المنظر من الجهة اليمنى للمسرح؛ بينما قام بفرد المنظر السينمائى المطبوع بعرض الخشبة فى خلفية المنظر المسرح، كما تم ربط طرف البانر باسطوانة طولية فى خلفية المنظر اليسرى، التى تم توصيلها بموتور كهربائى، بحيث يمكن بضغطة زر بسيطة أن تغير المنظر كما لو أنك تشاهد فيلما سينمائيا، حيث يلف الاسطوانة الطولية بوساطة الموتور فينسحب المنظر على الاسطوانة ليحل محله المنظر التالى وهكذا. على الرغم من ضيق خلفية المسرح وضيق فتحته؛ التى تبلغ ستة أمتار فقط .

هكذا كان اختراع وليد عونى البسيط والمبتكر الذى تقدم به للحصول على براءة اختراع. ولكن ارتكازاً على مقولة (أصدق المسرح أكذبه)، المأخوذة عن مقولة (أعذب الشعر أكذبه) خدعنا العرض المسرحى، ونجح فى إيهامنا بحقيقة ما يقدمه، فهو صادق تماماً. وانطلاقاً من ذلك فلا مخترع مسرحى برىء. ومن هنا لم يتمكن وليد من الحصول على البراءة لأنه مسرحى بحق، استطاع أن يوهمنا بحقيقة ما يقدمه؛ ولم تصدّق لجنة الشهود كذبه الإيهامى، فهو غير برىء من جريمة التجريب المسرحى!



د. هانى أبو الحسن





• الرقص الحديث يحاول - عن طريق وسيط الحركة - أن ينقل ما هو أعمق من الكلمات، أن يستكشف مساحات جديدة ممكنة - وربما بدت مستحيلة - من الحركة استجابة لأية مطالب تفرضها المخيلة الخلاقة على الجسد الإنسانى.







«الجرة» القطرى

من أخطاء البداية للتأثر الشكلى بالتجريب

يأتى عرض "الجرة" لفرقة المركز الشبابى للفنون المسرحية بدولة قطر كتأكيد على تأثير المهرجان التجريبى فى جيل جديد من الوطن العربى، جيل تابع العروض وتأثر وانبهر بها، وحتى من لم يتابع، فقد تأثر بما نقل له من أفكار وتقنيات فى بلده حتى أنه يمكن لنا القول إن المهرجان حرك المياه الراكدة. حرك المسرح العربى من الجمود والثبات..

إلا أن عرض "الجرة" يقع فى فخ التقليد دون وعى أو خبرة، حيث نجد أن العرض الذى يقوم على نص وإخراج سالم المنصور، يسعى إلى تقديم موضوع أو حكاية شعبية أسطورية ترتبط بواقع اجتماعى خليجى تتمثل فى علاقة الإنسان القديم بالبحر وهى علاقة صيد اللؤلؤ، قبل تفجر البترول فى دول الخليج، إلا أن الخط الدرامى بسيط، حيث يبدأ بلحظة وداع بين بحار وامرأته، ثم ركوبه البحر ومزاملته للبحارة فى رحلة صيد إلا أنهم يقعون فى صراع مع البحر ينتهى بموتهم، ولكن يتم إنقاذ الرجل عن طريق عروس البحر التى تعيده إلى الشاطئ، غير أن الصراع يستمر مع الرجل، وهى النقطة الغريبة فى العرض.

فالعرض شأنه شأن العروض التجريبية العربية يسعى إلى إثبات أنه تجريبى، ولذلك فهو ينفى اللغة ويعتمد على أجروميات لغوية غير منطوقة، وأهمها لغة الجسد وبالتالى الصورة المرئية التى تدعمها الموسيقى المسموعة التى تساعد على تقديم لغة الحركة والجسد، ومن هنا فإن الجزء الأول من العرض يبدو مفهومًا من خلال استخدام حركة بسيطة توضح ركوب البحر، ثم الصراع مع البحر ذلك الذى يتجسد بظهور شخص أشعث الشعر، وصاحب شعر طويل بشكل مبالغ فيه لتأكيد جبروته وسطوته وبالطبع تأتى هذه العلامة الدالة محيرة للمتلقى، فإذا ما تم تفسيرها على أنها إله البحر وفقا للتفسير الميثولوجى والأساطير، خاصة الإغريقية فإن العرض بذلك يأخذنا إلى عالم ساحر وخيالى. ليطرح معاناة البحارة مع البحر الهائج. لكن حينما يتطور الحدث الدرامى البسيط، خاصة عندما يتغير المكان، ليصبح منزل الرجل حيث تكون المفاجأة أن هذا الرجل الذى صارعهم فى البحر مازال يتتبعهم حتى أنه يذهب إلى المنزل ويكبل الرجل عن طريق مساعديه، الذين نكتشف أنهم زملاء البحار الغرقى بل ويقوم المصارع (إله البحر) باغتصاب الزوجة. والواقع أن ذلك الحدث يدمر البنية السابقة التى بدأ بها العرض ويخرج من إطاره الأسطورى والميثولوجى إلى إطار صراع واقعى، إضافة إلى عدم وجود مبررات لذلك، ليصبح هذا المصارع (إله البحر)، علامة مضللة لا نجد لها تفسيرًا وهو ما يؤكد أن مؤلف ومخرج العرض مازال فى مرحلة البدايات التى تحتم عليه التركيز الأكبر فى معنى ما يقدمه فحتى إذا كانت هناك مقولات تدعى أن المسرح التجريبى المعاصر لا يهتم بالمعنى فإن المسرح الحديث فى ذات الوقت يهتم بالجمهور باعتباره صانع المعنى، والجمهور فى هذه الحالة موجه يتتبع شفرات العرض. وهنا فى عرض الجرة نجد أن شفرة العرض وعلاماته هى شفرة وعلامة مراوغة لا تجعل المتلقى يصل إلى معنى متكامل حتى النهاية. وأهم علامة مراوغة هى ذلك الرجل (إله البحر) بل إنه حتى وصوله إلى منزل البحار لم يكن هناك وجود للجرة التى يسمى بها العرض سوى فى حمل البحار للجرة فى بداية العرض، ثم ظهورها فى منزل البحار على أنها زير الشرب. يستخدمها البحار للشرب والوضوء.. دون أى توظيف درامى أو تأكيد على علاقتها بالصراع فى الحدث الدرامى.

إذن تتجلى تأثيرات التجريبى فى عدم خبرة المخرج الذى يبدو أنه فى بداياته لذلك سعى إلى التقليد الشكلى - وهى مشكلة فى المسرح العربى - إضافة إلى رغبته فى تقديم كل شىء لذلك يسعى إلى تقديم معنى لكنه أدرك تلك الرغبة قرب نهاية العرض فحاول إيجاد تفسير للصراع بيد الرجل والبحار.. ما أخرج العرض من عالمه الأسطورى إلى عالمه الواقعى، الأمر الذى دعا المخرج أيضًا إلى أن يحاول وضع تفسير سياسى، وهو ما يخرج عن نطاق العرض ذاته وتوجهه.

ومع ذلك يحسب للمخرج سالم المنصورى اجتهاده فى الصورة المرئية، وتحقيقه للصراع فى البحر من خلال قطعتى قماش كبيرتين الأولى تميل للزرقة لتعبر عن البحر والثانية حمراء قانية للدلالة على دموية الرجل، ورغبته فى قتل الجميع ثم يبرع المخرج فى استخدامها مرة أخرى فى تكبيل الغرقى، وسحبهم إلى عالمه الذى يبدو أحيانا قاع البحر وأحيانًا أخرى العالم الآخر، أو الجحيم حيث سيطرة اللون الأحمر على الفراغ المسرحى، وهو ما يجعل الغرقى تابعين لهذا الرجل بل يتتبعون صاحبهم البحار السابق ويسعون إلى جذبه إليهم.. وحتى إذا سلمنا بذلك يبقى اغتصاب الزوجة بلا مبرر سوى رغبة المخرج التأكيد على الصراع السياسى، وهو ما يتطلب إعادة تكوين الدلالات الإشارية للشخصيات باعتبارهم شخصيات رمزية.

نجح المخرج فى استخدام موسيقى ومؤثرات صوتية تميزت بقراءتها الإيحائية المتنوعة على تأكيد اللحظة، وخاصة فى الجزء الأول الأكبر الذى يوحى بالجو الطقسى والأسطورى، وهو ما تؤكده أيضًا الأصوات البشرية والأغنية الشعبية الشجية التى تقترب من شكل وإيقاع العديد.

وفى مثل هذه النوعية يكون الممثل الحاضر بجسده هو المحور المعبر عن المعنى داخل إطار الصورة الجزئية ثم الكلية، وبالفعل نجد مجموعة العمل عبد الله البكرى بقدرته الحركية وخفته ورشاقته قد ساهم فى تأكيد الصراع بينما كان تعبير محمد حسن من خلال الوجه، والإحساس الداخلى هو عنصر الصدارة عنده فى الأداء لكنه على المستوى الحركى لا يمتلك تلك الأداة التى تحسب على المخرج؛ لأنه صاحب اختيار لغة الحركة الراقصة التى فقدت جمالياتها أيضًا لعدم قدرة الجميع على أدائها سوى حركات الباليه أو الرقص الحديث فاقتصر العرض على حركات عادية جعلت منه مجرد عرض صامت.

ومع ذلك تبدو قدرات ومواهب الآخرين التى تحتاج للصقل خاصة ندى أحمد فى دور الزوجة التى استطاعت التعبير بالوجه ولديها حضور مسرحى وهو ما ينطبق على عبد الرحيم صالح ونايف مصلح.

إن التشتت الذى أحدثه العرض على مستوى بناء الدلالات المرواغة التى أربكت الجمهور هى أخطاء أولية. يمكن تداركها فى أعمال أخرى خاصة حينما يتمكن صانعو العرض من لغات العرض خاصة بقدراتهم الحركية ومعناها ولن يتم ذلك إلا بالاهتمام بالورش التدريبية والاستفادة من أصحاب الخبرات وأعتقد أن الفنان حسن حسين صاحب الخبرات والمؤمن بتنمية المواهب منذ أن كان مسئولاً عن المسرح المدرسى بدولة قطر قادر على تقديم جيل مسرحى من مراكز الشباب فى دولة قطر.



د. محمد زعيمه

وقع فى فخ التقليد دون وعى أو خبرة



يعتمد على أجروميات لغوية غير منطوقة ليثبت أنه تجريبى



الخروج من العالم الأسطورى إلى الواقع



• ساقية عبد المنعم الصاوى تشهد مساء الأحد القادم عرض مسرحية «زعلوك يربح المليون» للكاتب لينين الرملى وإخراج يحيى محمود.



• "إن هناك ضرورة للحركة حين تصبح الكلمات عاجزة، فأساس الرقص أشياء عميقة فى داخلنا". وإذا انبهر الناس بصورة مارثا جراهام فما ذلك إلا لأن هذا الجمهور قد أعد إعدادا سيئا كى يواجه الحقيقة السيكولوجية التى هى أساس عملها الفنى.



«قصة أنتيجونا» والتعبير عن قضايا كبرى ببساطة

قصة أنتيجونا هو العرض المسرحى الذى قدمته فرقة «للرقص الحديث» إخراج روبرتو جوتشاردينى.

والعرض يتخذ من حكاية أنتيجونا الأغريقية إطاراً عاماً للتجربة المسرحية وللطرح الدرامى عبر طرائق فنية قادرة على منح المتلقى إمتاعاً يصل لحد الدهشة أو هى بلفظ آخر نوع من تأمل هذه الحكاية لكنه تأمل عبر الفن، بعد أن شاعت - أعنى الحكاية - عبر معالجات كثيرة منها ما هو مسرحى كمسرحية سوفوكليس الشهيرة ومنها ما هو ملحمى كما هى فى الميثولوجيا الإغريقية.

ورغم أن أنتيجونا الحكاية تطرح فكرة عامة هى الصراع بين منطقين لمفهوم العدل بمنطق نسبى بين شخصية أنتيجونا الأخت التى ترغب فى إقامة مراسم الدفن لأخيها حتى لا تهيم روحه بين السماء والأرض كما ترى هذه الميثولوجيا وبين منطق رجل الدولة كريون الذى يرى فى هذا الأخ خائناً استعان بالجيوش الأجنبية لمحاربة وطنه ومن ثم فهو خائن.

إلا أن العرض الإيطالى برغم اعتماده على هذه الثيمة المضمونية واتخاذها إطاراً عاما للعرض المسرحى، يطرح هذه الثيمة بكيفيات فنية من شأنها الاحتفاء بكل ما هو بصرى عبر كثير من عناصر العمل الفنى أو أن العرض يتعامل مع هذه العناصر بكيفية مختلفة فمنذ البداية نحن مع فراغ يتخذ من اللون الأسود خامة أولية، وبالتالى فطرائق الأداء هى المنوط بها عملية التعبير، الأداء بمفهوم عام فى التمثيل والتشكيل والشريط الصوتى وهو منحى يشى بأن الحكاية أو الجانب المضمونى ليسا هدفا فى حد ذاته بقدر ما هى موضوع للتأمل يتيح للمبدع إخضاعها لأسلوبه الفنى، يبدأ العرض بمشهد استعراضى تقوم به مجموعة الفتيات الراقصات وشخصية «كريون» وشخصية أنتيجونا وينتهى العرض بالمشهد ذاته، وبين المشهدين تدور أحداث العرض المسرحى. دلالة على إمكانية حدوث الفعل أو إمكانية تكراره.

والعرض يخلص الحكاية من كثير من تفصيلاتها المضمونية، بغية تركيزه، وكونه حدثاً صادماً، ومن ثم تخفت الشخصيات الأخرى كشخصية هيمون بن كريون وحبيب أنتيجونا أو شقيقة الأخوين المتحاربين أو القتيلين.

وبالتالى فالشخوص الفاعلة فى الحكاية أو ثيمة العرض هم أنتيجونا/ كريون، ثم الفتيات الراقصات اللائى يمثلن الجوقة أو أهالى المدينة.

لكن العرض يجاور بين أكثر من أسلوب فنى فالشخصيتين الأساسيتين المرأة / الرجل وهما اللذان يقومان بعملية السرد الخاص بالأحداث الرئيسية للعرض وهما خارج التمثيل بالمفهوم الإيهامى.

أما داخل عملية التمثيل بأفق إيهامى فثمة من يقوم بدور أنتيجونا ومن يقوم بدور كريون عبر الأداء الراقص هذا الأداء الذى يمثل عصب هذا العرض المسرحى الراقص، والذى يحاول محاكاة عروض الباليه من حيث الاهتمام المتزايد بشكل الأداء وقدراته التعبيرية وأناقته الشكلية وقد يكون مرجع هذا نوعية الثيمة التى يدور حولها العرض وانتمائها للأسطورة، ومن ثم ينبغى التعبير عنها بهذه الكيفية الفنية وهو ما يتضح - أيضا - من نوعية الموسيقى التى عبر من خلالها العرض، التى اعتمدت بشكل أساسى. عبر استخدام آلات محددة من شأنها إضفاء حالة من الجلال والرهبة كالبيانو والآلات الوترية فى كثير من لحظات العرض ويبقى العنصر المرئى فى تجربة بهذه المواصفات، قادرة على طرح المعنى بقدرتها على الإيحاء بالمعنى عبر اختزال محسوب فى عنصرى الملابس والإضاءة بطريقة تشى بدربة عالية واستخدام محسوب لكل عناصر العمل الفنى.

إن عرض قصة أنتيجونا يتعامل تعاملاً خاصاً مع عنصر الرقص فهو العنصر الذى يعبر به عن تفصيلات الحكاية بفهم وقدرة على تحويلها لتكوينات راقصة قادرة على الإمتاع الفنى لثرائها وقدرتها على نقل المعنى ولقدرتها على التوافق مع عنصر آخر هو الجانب السردى الذى تقوم به بعض شخصيات النص بصياغة فنية يصعب على المتلقى فصل عنصريها.

عز الدين بدوى

تكوينات راقصة قادرة على المزاوجة بين الإمتاع الفنى ونقل المعنى

تحرّر الجسد أو موته

يتجسد الصراع الأساسي في النص المسرحي "أنتيجونا" الذي كتبه المؤلف الإغريقي "سوفوكليس" أحد أهم أربعة قامت على أعمالهم نهضة المسرح الإغريقي مع يوربيدس، إيسخيلوس، أريستوفانيس، يتجسد الصراع بين فكرتين، الأولى تخص فكرة "كريون" حاكم البلاد، والذي تقتضي قوانين بلاده عدم دفن من يأتي إلى البلاد غازيًا ويقتل في الحرب، وهو ما يحدث مع ابن أخيه وأخو أنتيجون، لقد جاء هذا الأخ غازيًا البلاد على رأس جيش كبير ومطالبًا بأحقيته في الحكم. وعندما قتل رفض "كريون" دفنه، أما الفكرة الأولى فهي الانتصار لجانب القوانين الإلهية من جانب أنتيجونا، والتي تقضى بدفن أخيها، أما ما يخص عقابه عن حربه ضد بلاده فقد دفع ثمنه حياته، أما جثته فليس لها ذنب في أن تترك في العراء نهبًا للسباع والطيور الجارحة، إذًا الصراع هنا بين القوانين الوضعية التي تعارف عليها المجتمع، والقوانين الإلهية التي تنتصر لها أنتيجونا.

وفي المسرحية التي قدمتها فرقة ميتسرال للرقص الحديث من إيطاليا، ومن إخراج روبرتو جوتشاردين، ظهرت لنا معالجة جديدة تلخص لنا النص الإغريقي والذي طالما استلهمه العديد من كتاب ومسرحّيى العالم، تلخصه في شخصيتين رئيسيتين هما قطبا الصراع "أنتيجونا وكريون" وذلك في حوار درامى ثنائي، دراميته تعود إلى التراشق بالجمل بينهما، أما الأداء التمثيلي الموازي لذلك فقد كان محايدًا بحيث لم يحدث أي اشتباك يذكر بينهما، بالرغم مما يوحي به الحوار، فقد توجه كل منهما بحواره المباشر للجمهور، وكأنهما بذلك يعرضان القضية على الجمهور، وهنا يتخذ الفضاء المسرحى فضاء آخر تخيليًا لمحكمة، وجمهور المشاهدين إلي جمهور حضور المحاكمات، وبشكل منفصل عن هذه الحوارات الطويلة المتراشقة بين "أنتيجونا وكريون" استطاع المخرج تجسيد صراع آخر موازٍ بالرقص صنعته سبع راقصات استطعن من خلال تشكيلاتهن للصور الدائرية، المستقيمة، المتوازية، المتماثلة، وغير المتماثلة، التعبير عن دقائق هذا الصراع، وعن اختيار الشخصيات لمسالكها وطرقها ودفعها ثمن هذا الاختيار، هناك أيضًا هدم لهذه الصور المتكونة عبر الرقصات، وما بين بناء الصور التشكيلية بالأجساد وهدمها لبنائها بصيغة جديدة مرّة أخرى تكمن جماليات العرض المرئية، وعلى مستوى التنفيذ هناك دقّة ومهارة وليونة جسدية ، تشعر معها كأنها هبّة ريح تارة، وموجة بحرية تارة أخرى، وانسيابية لحن موسيقى يتراوح ما بين العذوبة والرقة إلى الصخب والعنف، هناك حالة شعورية راقصة يُزيد من تواصلك معها ميل الموسيقى المستخدمة إلى الموسيقى الشرقية، ربما هذا أيضًا ما يجعلك تفكر من جديد في ميل الصراع الأساسي في العرض، بين القوانين الوضعية والإلهية إلى طبيعة الصراعات الشرقية.

لكن وبرغم جماليات العرض التشكيلية، إلا أنه لا يخلو من لحظات تطويل، وهو ما أدي في لحظة منها إلى الميل للشعور بملل ما، ربما كان ذلك مرجعه إلى ثقل الحوارات المتبادلة ما بين كريون وأنتيجون، تلك التي نطقت بالإيطالية وتمت ترجمتها للإنجليزية على شاشة فيديو بروجكتور، أو إلى إعادة تكرار بعض اللحظات الراقصة، أو البطء لبعضها الآخر.

والعرض في النهاية يبنى نفسه على التقابل بين عالمين هما عالم هذه المناظرة الحوارية، وعالم الرقص التعبيري الموازى لها، هناك لحظات اشتباك قليلة بين العالمين لكنهما يحافظان حتى النهاية على هذا الافتراق، فتحرر الجسد وعنفوانه وحيويته التي تعيد تشكيل أي فضاء توجد فيه يمكن لها أن تتعاكس وتتضاد كثيرًا مع ثبات الجسد وموته عند "جثة الأخ" موضوع الصراع، وهذا الاشتباك إما أنه يعيد الحياة لحظيًا لهذه الجثة أو يميت تحرر هذا الجسد المنطلق لحظيًا أيضًا، وهو ما يعنى في مجمله تجدد الحياة داخل العرض، وبالتالي عدم وجود ثوابت ما عامة لدى الجميع بقدر ما يوجد اختلاف وافتراق وتجدد، تجدد يختلف باختلاف نظرة كل شخص له.

إبراهيم الحسيني

عرض ينبنى على المقابلة بين المناظرة الحوارية والرقص التعبيرى





• لقد أصبحت أرى الفنان فى ضوء جديد، وأنه لم يعد تلك الشخصية البطولية المتفردة، لكنه - بالأحرى - دليل ومرشد يثير الفن الذى بداخلنا، وهذا هو المدلول الحقيقى والصحيح للمسرح المخصيب...





فى العرض العراقى "تحت الصفر"

مباراة تمثيل رائعة داخل سينوجرافيا اللعبة

«تحت الصفر» عرض الفرقة القومية العراقية بالمهرجان التجريبى العشرين، شاهدته فى مسرح الأوبرا الصغير.. كتيب العرض أشار إلى أنه من تأليف ثابت الليثى وأنه من سينوجرافيا وسيناريو وإخراج عماد محمد، وأشارت ورقة مركز المعلومات بصندوق التنمية إلى «أن العرض يبرز ثمرة الواقع العراقى بعد الاحتلال من خلال حكاية رجل عجوز وآخر شاب يلتقيان فى ملعب كرة قدم ويتحدثان عن الاحتلال الأمريكى، وهل سيجىء النهار بعد الليل وإقبال أحدهما على الحياة والتحرر من جميع الثورات العشوائية وتذويب جليد اليأس والإحباط».

وما شاهدته بعد أن فتحت الستارة كان مشهداً لمجموعة من الأشخاص خمسة إلى اليمين وأربعة إلى اليسار فى اللون الأبيض وفى اليمين مقعد حديقة عامة يرقد عليها رجل لا نرى إلا أقدامه، ويدخل الآخر بعد ذلك من اليسار فى زى لاعب كاراتيه..! فى الخلفية وضع السينوجراف بانوراما بيضاء للعرض السينمائى تعرض صورة لأرقام «الصفر» فى مجموعة قد تكون فى لوحات الإشارة فى أجهزة المفرقعات أو ما أشابه، وأمامها وضع شبكة «لم يتضح أنها شبكة مرمى كرة قدم فى أعلى البانوراما على الأجناب وضع مجموعة منابع ضوئية ظاهرة من تلك التى تشبه أبراج الإضاءة فى الملاعب.. وفى مقدمة اليسار وضع حاجزاً من الحواجز التى توضع لقطع الطريق لأى سبب كان، وبعض أقماع منع المرور الحمراء.. وبعد حوار طويل بين العجوز والشاب يقطعه إطفاء تام للضوء الذى يعود ويسطع عن كرتين كبيرتين الأولى كرة سلة والثانية كرة قدم، والاثنتان على شكل كرسى للجلوس، وعرض كاتب السيناريو والمخرج على الخلفية صوراً لبعض مناظر بغداد، مبانيها، أسوارها، ميادينها خاصة «الفتاة والجرار» وغيرها وأنهى عمله بصورة لرسم جدارى لشخصين يطلقان حمائم السلام البيضاء بينما ينزل عليهما ويخفيهما تماما لون دهان أبيض فى الوقت الذى يتضارب الرجلان ويصرعان بعضهما البعض وينتهى العرض.. أما تفاصيل هذه اللحظة الشعورية أو اللقاء المشحون بالمشاعر والأفكار الناتجة عن حالة حصار وقلق شديدين من انتظار الموت القابع فى كل فج وحدب وصوب، ومعاناة هذه الحالة هى «الحكاية»، كما قال وصف مركز معلومات صندوق التنمية، أو هى اللقطة التى صورها السينوجراف وكاتب السيناريو والمخرج لقصة الكاتب الأصلية فى تتابع لموضوع شاب يدخل الحيز التمثيلى الذى شرحنا تفاصيله ليسأل عن «الحى الشرقى» بما له من دلالة شروق الشمس والغد الجديد، ولكن العجوز وبعد لجج وتحايل يخبره بأنه لا يوجد أى «تقاطع أول» حتى يكون هناك وصف تفصيلى للبحث عن طرق تؤدى للوصول إلى «الحى الشرقى» وعندما يحاوره الشاب، يقع فى الشبكة عدة مرات ويصل بعد جهد إلى أنه لابد «أنهم سيمضون» أى أن الاحتلال لابد راحل فيسخر منه العجوز وفى حركة بارعة من المخرج نرى الشاب وقد انبطح فى حجر العجوز الجالس على مقعد الحديقة.. يسخر العجوز منه ويضربه على مؤخرته قائلاً إنه لا يؤمن إلا بهذه الأيديولوجية وعندما يأكل من مائدة طعام وهمية على ظهر الشاب يمضغ لقمة «الملوك» ثم يلفظها، ثم لقمة «الرؤساء» ويلفظها أيضا فى قرف شديد، فى إشارة إلى أن التاريخ هباء

سخرية مرة من الواقع العراقى الراهن عبر مشاهد تمثيلية جادة





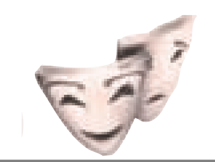
وأن المذاهب الفكرية والسياسية عبث وأن المهم فى هذه الحياة هو «محض البقاء» ويسخر أيضا من فكرة «الشرف» عندما يتكلم عن الموت فى شرف والحياة طبعا بدون شرف بينما لو عكسها يكون أفضل أى الحياة بشرف والموت طبعا بدون شرف، وهكذا يسخر من كل شىء فى الواقع العراقى الراهن تحت الاحتلال خاصة وأن الحوار بين الرجلين لا يلبث أن يقطعه على التوالى انفجار تلو انفجار فى إشارة إلى عبث الحالة العراقية الراهنة، وأنه طالما استمر الاحتلال وذلك الظرف الموضوعى الراهن فإنه لا سلام ولا حياة بأى شرف وأن الهلاك مصير جميع المتصارعين، وأن العكس طبعاً هو الصحيح، لذلك قد يبدو أن النظرة الظاهرية سترى أن العمل يدعو للتشاؤم واليأس وخاصة أن مركز المعلومات لصندوق التنمية أشار فى كلمته التعريفية بالعرض إلى أن أحد الرجلين مقبل على الحياة والتحرر ويرغب فى تذويب جليد اليأس والإحباط.. وأنا أرى أن الأمر ليس أمر تشاؤم أو يأس أو إحباط، إنما هو طرح فنى مناسب لحالة موضوعية لواقع راهن «جمدته» لقطة فنية لعين فنان من خلال مزج فنى السينما والمسرح لنرى بغداد «كممثلة للعراق» وقد مزقتها الصراعات والقنابل والانفجارات ودوريات التفتيش الأمريكية وأصوات المجنزرات التى تقطع أى حوار.. ونرى رجلين ينتظران ويسألان بعضهما البعض: متى أموت؟!

وذلك ببساطة لأنه سؤال عن الاحتمال الوحيد الممكن والحقيقة الناتجة عن «الحالة العراقية الراهنة».. وقد استطاع عماد محمد أن يشكل الفضاء المسرحى ليحقق أغراضه الفنية كسينوجراف ولعبت صوره كسيناريست فى تغطية نقص تصوره، أو فى استكمال تفاصيل صورة هذه «الحالة»، وقد استطاع أن يرسم خطة حركة ذكية ودقيقة ومؤدية إلى تحقيق انسيابية فى حركة الممثل وإلى إيجاد إيقاع موفق للعرض، وكذلك كانت خطة الإضاءة البسيطة والمؤدية والمعبرة عن واقع الحال ومقاصد المخرج.. أما درة العرض البهية فكانت عنصر التمثيل حيث لم تكن القصة أو الحكاية لمتن نص العرض هى مباراة فى ملعب أو حتى تصوير ما يحدث فى العراق الآن بأنه «لعبة مصائر» يكتنفها السخف واللامعنى.. أقول إنه فى الوقت الذى كان مباراة حامية بين اثنين من كبار الممثلين خاصة العجوز «عبد الستار البصرى» صاحب الحضور الرهيب وخفة الظل والظرف التمثيلى الباهر، والتمكن من الأداء العبثى - إن صح التعبير - فى جدية مفرطة، إنه بلا شك ممثل كبير يقف شامخا فى صف أكبر ممثلينا العرب والأجانب!!..

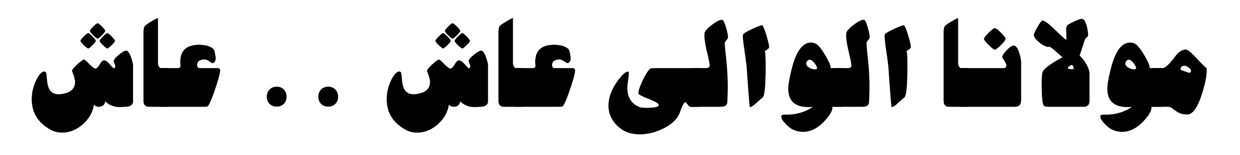
وقد استطاع زميله الشاب «يحيى إبراهيم» أن يظل واقفاً على قدميه فى المشهد التمثيلى فى ثبات وقدرة فائقة على التلوين والتشخيص والحضور المتتابع للتجليات النفسية فى ليونة بالغة تشى بقدرة ممثل مميز، ويكفيه الصمود أمام «الداهية البصرى».. وفى الحقيقة لقد أحسن المخرج اختيار ممثليه، وقد كافأه كل منهما بأن ملأ علينا سماء العرض بهجة ونشوة ومتعة ونورا جعلنا نثق بأن دوام الحال فى العراق من المحال!.. وبذلك يكون قد حقق صناع هذا العرض مقاصدهم وهذا يكفيهم ويليق بهم.



محمد زهدى



• إن العرض المتكامل من موسيقى الراجا فى الهند يستطيع أن يقيم تزاوجا صحيحا بين الحسابات الفنية والدوافع الإنسانية، فعن طريق ممارسة القواعة المنضبطة والمهارة - بالغة ما بلغت من البساطة - يستطيع الناس أن يزدادوا نضجا فى فهم الحياة والفن.



مولانا الوالى عاش .. عاش

قدمت فرقة مسرح عدن اليمنية عرض "مولانا الوالى عاش عاش" من تأليف وإخراج فيصل على بحصو فى محاولة لنقد السلطة الديكتاتورية وذلك من خلال قصة بسيطة تقدم صورة كاريكاتورية ساخرة للحاكم (الوالى) بداية من هيئته ومظهره المهلهل ومشيته المفتعلة ووصولا إلى قراراته الجزامية غير المنطقية التي يحكم بها على شعبه من إعدام أو سجن.

امتد التهلهل الذي بدت عليه صورة الحاكم الديكتاتورى لباقى عناصر العرض المسرحي ولعل أهمها النص الذي قدم قصة سردية تعتمد فى مجملها على حوارات سردية بين الشخصيات الرئيسية للعرض أو حوارات أخرى موجهة إلى الجمهور ليس لها مغزى سوى محاولات الإضحاك الفاشلة، وذلك بخلاف الزج بالمشكلات العالمية التي يعاني منها الإنسان بشكل عام في مختلف أرجاء العالم مثل الفقر والمشاكل الاقتصادية التي تجتاح العالم ومشكلة التلوث وثقب الأوزون.

بدأ العرض بمونولوج للسجان استمر لأكثر من 7دقائق يعتمد على جملة واحدة مضمونها أن الوالى أعطاه حق سجن كل الموجودين هنا وأن الجميع سجناء، ليدخل بعد ذلك الوالى فى هيئته المهلهلة ومشيته المعوقة وذلك ليستجدى الضحكات من المتفرجين، ويبدأ الوالى بالحديث مع السجان ويقول له أحضر لى جميع السجناء، ليقف الوالى 5 دقائق أخرى يقول للجمهور إن جميعكم سجناء، وأنه ينسى دائمًا الأحكام التي يصدرها على السجناء، ليستعرض السجناء ويحاول كل منهم سرد قصته على الوالى فأحدهم كان طبال الوالى الذي ينقل قرارات الوالى للشعب وسجن دون ذنب، والآخر شاب يحب أكل الأرز فقد غلى ثمنه ولذلك يشتكى فقط ونماذج أخرى لا تقدم جديداً سوى التأكيد على أن الوالى طاغية يسجن دون اكترات بما يفعل، لينتهى العرض بمحاولة السجان لعمل انقلاب على الوالى الحالى ويتآمر على ذلك مع باقى السجناء وأثناء هذا الانقلاب نسمع أصواتاً من الخارج تنادى بـ "مولانا الوالى عاش عاش" ليخرج الممثلون من على المسرح ويدخلوا بكرسى آخر محمول عليه وال آخر.

فقد افتقد النص للحوار الجدلى التصاعدى المواكب للأحداث المحركة للعرض، وافتقد أيضًا للتصاعد الدرامي فكان كل شىء غير ممنطق وغير مفهوم.

اعتمد المنظر المسرحى على لوحة واحدة فقيرة جدا، فقد صمم "رمزى فيصل" ديكور العرض مكوناً من مستوى درجتين فى وسط المسرح بالإضافة إلى إطارين معلقين يمين ويسار هذا المستوى يمثلان نافذتين للسجن، وباقى الفراغ المسرحى لا يشغله أى شىء، فقد تركت لحركة الممثلين والتي تعتبر جزءًا من سينوغرافيا العرض والتي لم تغير كثيرا من الملل البصرى الذي أصيب به المتفرجون من جراء هذا المنظر المسرحى الثابت والفقير، فقد اعتمدت الحركة المسرحية على التقاطعات البدائية، فكانت حركة الممثلين مدرسية ليس بها أية دلالات يمكن تفسيرها، واعتمدت معظمها على وجود الوالى فى منتصف التكتلات ومن خلفه باقى الممثلين لكونه بؤرة سرد الأحداث.

لم تعبر ملابس الممثلين على زمن معين فهى عصرية ولكن وضع عليها بعض الموتيفات التي تغيير معالمها.

قدم "رمزى فيصل" بعض المؤثرات الصوتية البسيطة التي لم تكن مسموعة على الإطلاق وذلك لخطأ فى التنفيذ.

اعتمد العرض على أربعة ممثلين حاول كل منهم قدر استطاعته تجسيد الشخصية المسندة إليه ولكن عاب الجميع قلة الخبرة، كما لم يستطع أي منهم تقديم شخصيته بأبعادها المادية والنفسية والاجتماعية، بل لم يتعايش أحدهم مع شخصية، فبدأ الجميع وكأنه يقول الحوار من الخارج دون إحساس بما يقول.

قام بدور الوالى "محمد نجيب" والذي حاول جاهداً استدراج الضحكات بتلك الشخصية الكاريكاتورية للحاكم ولكنه بدا مفتعلاً وليس لديه مصداقية فيما يقدم.

"عدنان الخضر" في دور السجان على الرغم من أنه الشخصية الوحيدة التي كان يمكن أن يكون لها معالم واضحة لما تحمله من ضغائن وحقد على الوالى بل هو من حرك الانقلاب ضده، ولكن لم يظهر في أداء عدنان كل هذه المشاعر المتضاربة والأحقاد ضد الوالى فقد كانت الشخصية باهتة دون معالم.

"رايد سلطان" قدم عدة أدوار وهى طبال الوالى وأحد السجناء وشخصيات أخرى، لم يظهر اختلاف فى أدائه لشخصيات الرجال وقد بدا عليه الانفعال الدائم والافتعال غير المبرر فى حركة الأيدى.

"بكيل رشاد" مساعد السجان وآخرون، عاب بكيل قلة خبرته الواضحة وعدم قدرته على مواجهة الجمهور.

افتقد العرض في مجمله لرؤية إخراجية واضحة ومزج بين المذاهب الإخراجية دون وعي، كما لم يستطع المخرج الحفاظ على الإيقاع العام للعرض على الرغم من مدة العرض القصيرة التي لم تتجاوز الساعة.

كانت جميع عناصر العرض بدائية لدرجة تجعلنا نقول إن الجانب التجريبى في هذا العرض هو البدائية المفرطة فى كل العناصر المكونة للعرض: النص والديكور والمؤثرات الصوتية والتمثيل والرؤية الإخراجية.

فالعرض يمت للتجريب بصلة بل هو كان تجريبًا ومحاولة لصنع عرض مسرحي يمكن أن يعرض على خشبة مسرح ويشاهده الجمهور.



أحمد حمدى

نص سردى مفكك .. بلا مضمون

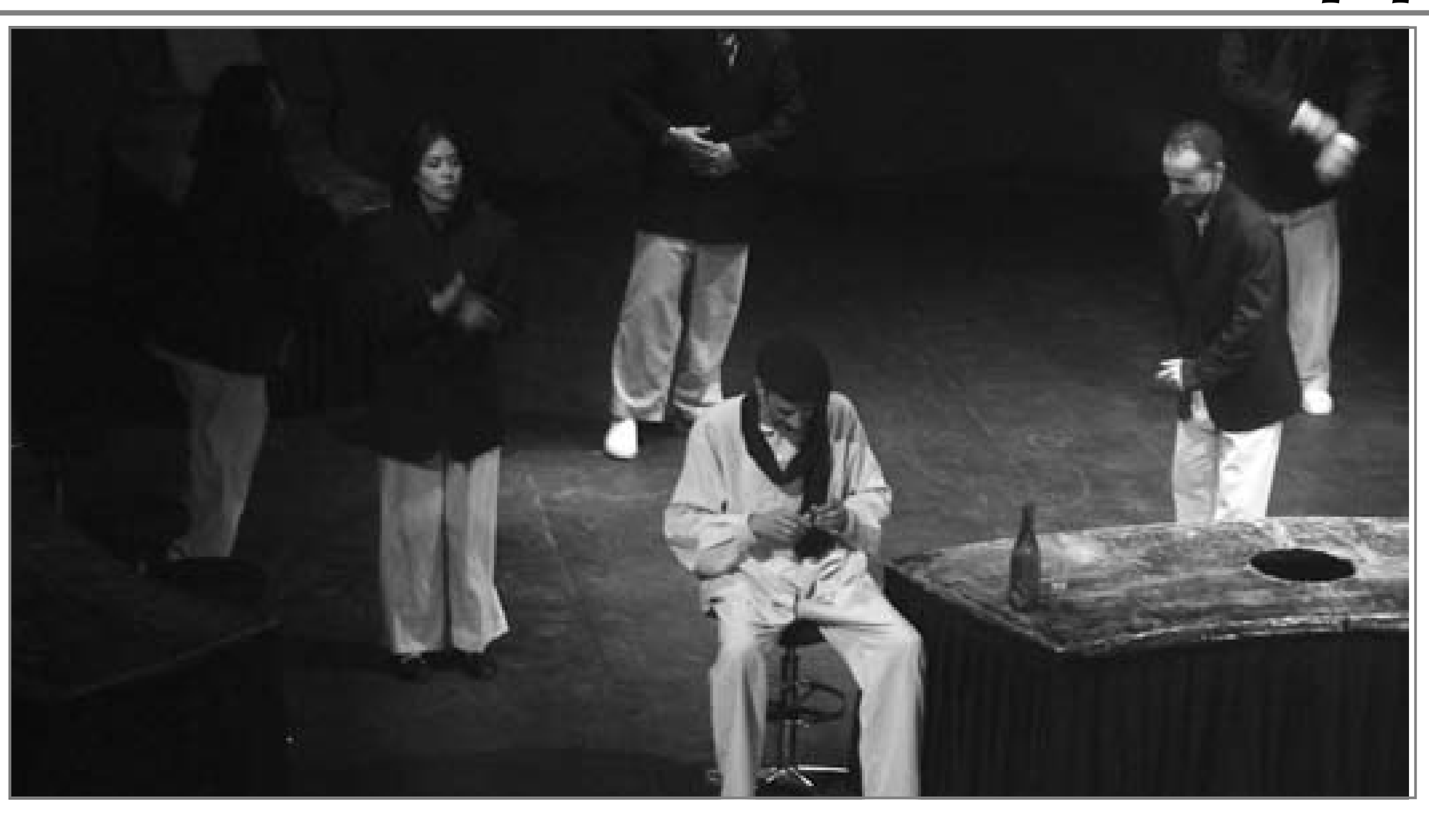
عرض بدائي ليس له علاقة بالتجريب



• فرقة أضواء النوبة تقدم مجموعة من أغانى الفولكلور النوبى مساء الخميس القادم بساقية الصاوى.

• هذه الجماعات تحاول ألا ترى المسرح من حيث هو تسلية متحذلقة أو اهتمام ثقافى، بل من حيث هو خبرة بالحياة نفسها، فهناك - كما كتب جون واين- :" هؤلاء الفنانون الذين يشكلون فعلا وعى عصرهم، فهم يستجيبون بحدس عميق لما حدث ويحدث وسيحدث..".





«فالصو» ... الجزائرى

يمزق الزيف وينتصر للحياة..



من انكفاءات الأنا ... إلى شمولية الآخر هذا العرض مثله مثل كثير من العروض الجيدة التى لا تركز اهتمامها على الذات فقط بل تنحو باتجاه الآخرين وعلاقاتهم بالواقع تأثيرهم وتأثرهم به. جاء عرض «فالصو» بمقومات العرض الاجتماعى الذى ينشغل بدراسة القضايا الكبرى ليس من خلال الكليات ، بل من خلال التفاصيل الصغيرة التى تحفل بها الأحداث الحياتية للإنسان العادى الذى لا يمتلك سوى طموحاته التى لا تتعدى مرمى بصره ، متخليا عن لغة الخطابة ومتحليا فى ذات الوقت بلغة البساطة التى قد تبدو للبعض صورة من صور المباشرة وسأحلل هذه الظاهرة فى حينها.

فمن يكون هذا الإنسان البسيط الذى لا تتعدى أحلامه مرمى بصره؟ ربما هو، أنا أو أنت فى أبهى تجليات الوجود. أنه نموذج للمواطن العربى المقهور بلا جناية ارتكبها سوى رغبته الصادقة فى إيجاد نفسه والشعور بأهمية وجوده بعد سنوات من الدراسة والجد ومعاركة الحياة.

صراع الفرد.. واحتدام الحياة..

«ناصر» شاب.. هو انعكاس لملايين الشباب العربى الذى يحيا خيبات التشرذم وانكسارات الذات عبر ضياع هويته فى مجتمع لا يحترم رغباته ولا يقدر مواهبه ولا يدفعه لتحقيق أحلامه.. فيكتشف زيف الواقع وضبابية المستقبل حينما يصحو على القسوة تغتال كل ما تمتد إليه يده أو يحاول القبض عليه بعين اليقين ؛ تلك العين التى باتت لا وجود لها عبر آليات وجوده.

فمن أب سكير من المفترض أنه نواة هذا الكيان الذى تخرب من كثرة تعرضه لهزات اجتماعية ، اقتصادية، سياسية ودينية ، فنراه لا يعترف بمبدأ ولا يستقر له قرار على شيئ إلا بما يحقق له النفع ولو كان وقتيا (والنفع لديه لا يتعدى بضع جرعات من الخمر الرخيص) وعلنا نلحظ أن الأب بذلك يعمد دائما إلى الغيبوبة وطوال العرض يكاد لا يفيق؛ إنه غير متوافق مزاجيا إلا مع ما يحقق له تلك الغيبوبة ، فنراه يقسو على زوجته وينعتها بأبشع الصفات حين ترفض تصرفاته ووضعه المشين، لتبدوأزمته الشخصية هو الآخر منبثقة من أزمات المجموع، ليلخصها فى جملة واحدة بسيطة وعميقة : «حين تفهميننى سأبتعد عن الشراب» كذلك يبدو موقفه مناوئا ابنته فلا يرى لحياتها جدوى ! ويأتى موقفه هذا منها كرد فعل طبيعى لما يلاقى من قسوة نتجت فى غالب الأمرعن غياب للعقل.

لكن.. أين «ناصر» الشخصية المحورية من هذا الواقع؟ وكيف قابلت هذا السوء؟ هل تعامل معه وتغاضى عن سيئاته؟ أم وقع تحت وطأة الحاجة ؟

إن ناصر على الرغم من حصوله على شهادة عليا فلم يمنعه ذلك من التخبط عبر الأهواء المتصارعة، ولم تنقذه ثقافته من الوقوع بين براثن الأيديولوجيات الدينية المتصارعة ،والتى تشغل هذه الآونة حيزا كبيرا فى الفضاء الجزائرى بخاصة ، مع اتساع رقعة التنصير اعتمادا على الحاجة القاتلة للشباب وغياب القدوة والمثل وتصارع الرغبة العارمة فى تحقيق طموحاته التى ربما تتساوى وكثير من الأوقات بمؤهلاتهم ومواهبهم، فينجرفون غير آسفين .. تارة مع التيارات الأصولية المنحرفة التى ترى أنهم لقمة سائغة وأرضا خصبة فتدفعهم دفعا باسم الدين ليلاقوا حتفهم بزعم الشهادة ونيل الجنة التى حرموا منها فى الدنيا والتأكيد على أن هذه الطاعة العمياء تعبير صادق على الولاء أما الوسيلة فهى المال.. ثم يستميله المبشرون .. مدعين أن فى سمته صفات القديسين وعلامات المضحيين.. ويقنعونه بأن يصير منهم والثمن المال أيضا، ثم يستميله نوع ثالث، نوع جديد من الغزاة، إنهم تجار المخدرات، إنهم المخربون الجدد.. المقامرون الذئاب فى ثياب حملان! تجار الوطنية المخلوطة بالزيف فيجد نفسه أخيرا محطما بائسا .. لا يركن إلى حائط متين فيصاب بسقوط نفسى مروع ويقف ليتساءل من جديد من أنا ؟ بل كيف أنا؟

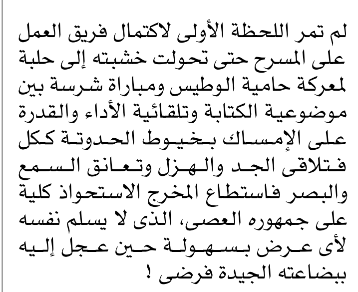
الزيف / السقوط .. وتقنين المباشرة

ماذا عنى المؤلف بلفظة " فالصو "على وجه الحقيقة؟ هل هى تزييف الحقائق ، أم الرتوش التى تعلق بالوجوه لتبدل وجهاتها بما يتناسب والواقع الجديد ؟ أم تراها هى الحقيقة بعينها ولا شيئ سواها فى ظل مجتمع يكفر بمقدرات أبنائه ولا يكتفى بذلك بل ينتعلهم كأحذية قديمة ليخوض بها فى أوحال الحياة..إنها مساحات شاسعة من التأويل فماذا يريد «محمد حمداوى» من لفظة دارجة يطلقها العامة على كل ما ليس له قيمة حتى ولو كان يبرق كعين الشمس!

ولأن العرض يعالج مشكلة من مشكلات الحياة اليومية يتعرض لها العوام .. تناولها المعد والمخرج بشكل بسيط لا يعمد إلى الغلو أو الإغراق فى أى من الفذلكات التى توهم المتفرج أن قنبلة ما ستنفجر أو أننا بإزاء مشكلة هامة تؤرق المجتمع... فنراه وقد اعتمد على المباشرة فى الطرح لأنه درس بعناية نوعية الجمهور الذى يقدم له هذا العرض،إنه ليس جمهور المتثاقفين.. إنه جمهور البسطاء والناس العاديين الذين يعيشون نفس الضغوط ويدورون فى نفس دائرة الحياة المفرغة، ولعل هذا دليل قوى على أن المباشرة فى التعبير ليست مرفوضة لذاتها فى بعض الأحيان ، إنما فى طريقة توظيفها، كما أن الغموض ليس هدفا فى ذاته حتى تجنح إليه كل الاعمال المسرحية بدعاوى السعى وراء التجريب .

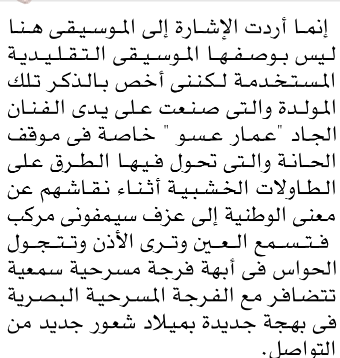
و"فالصو" عرض لا يقدمه أصحابه للرفاهية أو لإمتاع – بالرغم من أنه يضج بفرجة مسرحية راقية – إنما جاءوا به من أجل التأكيد على مشكلات وآفات تهدد المجتمع العربى بعامة والجزائرى بخاصة .

إنها تجربة محفوفة بالصعوبات والمخاطر حاول الجميع فيها أداء أدوارهم بإتقان للوصول إلى الهدف المنشود ونجوا جميعا من الوقوع فى فخ المباشرة للمباشرة كما نجوا من قبل من فخاخ الرمزية المغرقة.



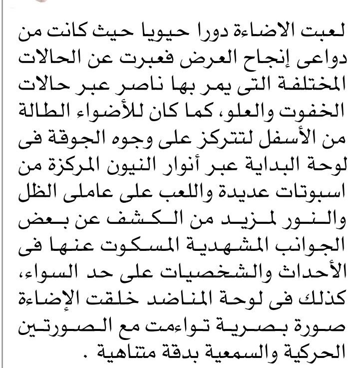
الرؤية الإخراجية

لم تمر اللحظة الأولى لاكتمال فريق العمل على المسرح حتى تحولت خشبته إلى حلبة لمعركة حامية الوطيس ومباراة شرسة بين موضوعية الكتابة وتلقائية الأداء والقدرة على الإمساك بخيوط الحدوتة ككل فتلاقى الجد والهزل وتعانق السمع والبصر فاستطاع المخرج الاستحواذ كلية على جمهوره العصى، الذى لا يسلم نفسه لأى عرض بسهولة حين عجل إليه ببضاعته الجيدة فرضى !



الموسيقى ..

إنما أردت الإشارة إلى الموسيقى هنا ليس بوصفها الموسيقى التقليدية المستخدمة لكننى أخص بالذكر تلك المولدة والتى صنعت على يدى الفنان الجاد "عمار عسو " خاصة فى موقف الحانة والتى تحول فيها الطرق على الطاولات الخشبية أثناء نقاشهم عن معنى الوطنية إلى عزف سيمفونى مركب فتسمع العين وترى الأذن وتتجول الحواس فى أبهة فرجة مسرحية سمعية تتضافر مع الفرجة المسرحية البصرية فى بهجة جديدة بميلاد شعور جديد من التواصل.



الإضاءة ..

لعبت الاضاءة دورا حيويا حيث كانت من دواعى إنجاح العرض فعبرت عن الحالات المختلفة التى يمر بها ناصر عبر حالات الخفوت والعلو، كما كان للأضواء الطالة من الأسفل لتتركز على وجوه الجوقة فى لوحة البداية عبر أنوار النيون المركزة من اسبوتات عديدة واللعب على عاملى الظل والنور لمزيد من الكشف عن بعض الجوانب المشهدية المسكوت عنها فى الأحداث والشخصيات على حد السواء، كذلك فى لوحة المناضد خلقت الإضاءة صورة بصرية تواءمت مع الصورتين الحركية والسمعية بدقة متناهية .

الأداء التمثيلى..

كانت خشبة المسرح منزلا للسجال والمناورة والعطاء والمنع بين الممثلين عبد القادر جريو، نوال بن عيسى، عبد الله جلاب أحمد بن خال، عبدو مربوح ، دليلة نوار، نسيرة سهبى ، خديجة عبد المولى ، محمد بن بكروتى .. الذين نجحوا جميعا بحسهم الفنى المتجدد.. تجسيد مدلول النص بلغة حركية وأدائية لا تقل جودة عن جمال الكلمة المنطوقة مما ألف قلوب الجمهور بهم وتضافرت لغة الحكى والصورة فى منتج بديع لا يعمد إلا إلى تحقيق نوع من العدالة المفتقدة فى جوانب الحياة .

لقد استحق هذا العرض للمسرح الجهوى –سيدى بلعباس أن يحصد جائزة العمل المتكامل فى مهرجان المسرح الوطنى الجزائرى فى دورته الماضية يونيه 2008.



صفاء البيلى



• تبدأ صباح اليوم فعاليات المؤتمر العربى الأول فى الفلك والجيوفيزياء بمقر المعهد القومى للبحوث الفلكية بالقاهرة.

نصوص مسرحية

مسرحنا 15
العدد 67 | 20 من أكتوبر 2008



إيرين بريئة

تأليف
أوجو بيتى

ترجمة
شحات صادق

الشخصيات

أوجو - إيرين
أوجستو: (والد إيرين)
إيلينا: (والدة إيرين)
جريجوريو: (العمدة)
جاكومو: (ابن العمدة)
نيكولا: (كاتب فى دار البلدية)
نازارينو: (فلاح)
زوجة جاكومو
فلاحون

● إن انهيار القيم التقليدية وازدياد التمزق فى مجتمعات اليوم - خاصة فى المجتمع الأمريكى - كان حتما أن ينعكس على الفن. إنه ذلك الإحساس بفقدان التوجه - إحساس غائم رغم أنه محدد - هو الذى أدى إلى تلك الموجة الوبائية من اللا - مسرح.



الفصل الثانى

المنظر:
(فى صباح اليوم التالى، فى مكاتب دار البلدية، غرفة كبيرة، بها أرفف، وملفات... إلخ ويطول الحائط توجد طاولة مغطاة بالسجلات. لا يمكن الوصول إليها من جانب السياج، والموظفون يدخلون إليها عبر باب صغير للغرفة المجاورة. أوجستو يجلس خلف الطاولة ونيكولا يجلس إلى منضدة صغيرة منعزلة، وكلاهما ينحنى فوق الأوراق والسجلات. من الباب الخارجى يدخل أوجو والعمدة جريجوريو، وهو رجل عجوز بدين له مظهر المدنيين. يظل الأربعة فترة طويلة بلا حركة يتفرسون فى بعضهم البعض).

جريجوريو:
(مخاطباً أوجستو بنبرة عدائية) ابتعد، من فضلك.
(ينحنى أوجستو قليلاً، ويتسلل من الباب الصغير)

جريجوريو:
(مخاطبا أوجو بلطف) ها نحن فى مبنى البلدية، وأنا عمدتها، علىّ أن أقول ذلك، منذ سنين لا تحصى، عندما أتيت لأخفق هنا، كنت شابا. أقدم لك موظفنا المحترم نيكولا، موضع الثقة **(يخفض قليلا من صوته)** الآخر، ذلك الذ طلبت منه أن يبتعد هو بالضبط الشخص الذى من أجله أنت هنا، إنه السكرتير **(مشيراً إلى الطاولة)** نعم، لكل ميلاد أو وفاة يأتون إلى هنا ليقدموا إخطارا: والسكرتير يسجل ذلك بخط جميل فى هذه السجلات.. **(يخفض من صوت)** وفى هذه السجلات بالتحديد حدثت بعض المخالفات التى نهتم بمعالجتها.

أوجو:
عظيم جداً، بأى شىء تتعلق؟

جريجوريو:
(مشيرا إلى منضدة) تفضل بالجلوس سيادة العريف. أفضل أن آتى بشهود حتى تتمكن من سماع الأحداث من أفواههم هم. لن يستغرق الأمر طويلاً، إنه أمر معتاد. إنهم ثلاثة، لكن من الممكن أن يكونوا ثلاثمائة.
(نيكولا الذى أشار إليه العمدة، أدخل ثلاثة أشخاص، ملفوفين فى معاطف من الصوف الخشن)

جريجوريو:
(يخاطب الشهود) تقدموا يا أصدقائى. سيادة العريف يريد أن يسمعكم. ينبغى أن تقصوا عليه ما حدث لكم هنا، فى هذا المكتب. ومع ذلك سوف يسجل نيكولا ما تقولونه. هيا، تشجعوا يا أصدقائى. أنت يا نازارينو. **(يضحك نازارينو وينظر إلى زميليه اللذين يضحكان أيضا)**.

جريجوريو:
إذن لقد أتيت بعض المرات هنا لتقدم إخطارات، أليس كذلك؟

نازارينو:
نعم.

جريجوريو:
ما الذى حدث؟

نازارينو:
(يشير إلى السجلات) السكرتير كتبها فى السجلات.

جريجوريو:
وبعد ذلك؟

نازارينو:
(يبرز إيصالا يقلده زميلاه فى ذلك) لقد دفعنا.

جريجوريو:
وبعد ذلك؟

نازارينو:
الأرقام التى كتبها هنا كانت مختلفة عما كتبه هنا **(يشير إلى السجلات)**.

جريجوريو:
فسر.

نازارينو:
مثلاً، كتب هنا عشرة، وهناك كتب خمسة.

جريجوريو:
والفرق؟ **(يضحك الشهود بهزء)**.

أوجو:
أتعتقد أن السكرتير اختلسها؟

نازارينو:
إنه لم يختلسها، بل دسها فى جيبه. **(يضحك مع الآخرين)**

جريجوريو:
هذا كل ما فى الأمر يا سيادة العريف، ببساطة لقد أصابنا الإحباط تقريبا.

أوجو:
(مخاطبا الشاهد الثانى) هل تؤيد ذلك؟
(يومئ الشاهد الثانى بالإيجاب)

جريجوريو:
يقول نعم.

أوجو:
(مخاطبا الشاهد الثالث) وأنت أيضا؟
(يومئ الشاهد الثالث بالإيجاب).

جريجوريو:
يقول نعم. **(صمت)** هكذا يبدو لى أننا انتهينا. **(زفرة)** أعرف أنه من المؤسف أن يصل موظف إلى الحط من قيمته من أجل تفاهات كهذه. لقد تجنبت إخطار مديرية الأمن، لكن القرية تتكلم. ها هى الوقائع محزنة، لكنها مؤكدة. لم يبق إلى اتخاذ الإجراءات المناسبة.

أوجو:
(بعصبية) نعم. لقد سهلت لى المهمة **(مخاطبا الشهود)** كيف تتأكدون من أنكم لم تخدعوا؟

جريجوريو:
أوه! لقد استمرت اللعبة لسنوات.

أوجو:
من أكد لكم أن الأرقام مختلفة فعلا؟

جريجوريو:
عيونهم يا سيادة العريف. عيون فلاحين ضيقة جداً، تعبيراتها وديعة. عينا القادم تنظر إلى القرية...

أوجو:
على كل حال لابد من فحص السجلات.

جريجوريو:
لقد أخفاها السكرتير. وحتى ذلك يدينه. إنه دليل.

أوجو:
يبدو لى أنه دليل غير كاف.

جريجوريو:
(يقاطعه) تعتقد أن السجلات ضرورية؟

أوجو:
نعم.

جريجوريو:
(يضحك) نيكولا...

نيكولا:
أوه.. لقد أخفاها السكرتير بمكر شديد.. لقد فككها ورقة ورقة، ثم بعثرها. لكنى دون أن أنبس بكلمة.. **(يسحب ورقة من تحت كومة أوراق قديمة، يريه إياها، يضعها فوق المنضدة أمام عينى العريف، ويضع بجانبها الإيصال الذى تناوله من يدى نازارينو)** هكذا، يمكن مقارنتهما.

أوجو:
لماذا لم يحرق السكرتير هذه الأوراق؟

نيكولا:
إنها وثائق رسمية يا سيدى. لقد خاف **(يضع أمامه باستمرار أوراقا أخرى وإيصالات)**

أوجو:
(يلقى عليها نظرة ثم يرفع رأسه) نعم.

جريجوريو:
(قلقا، كمن على مضض) ألم أقل لك؟ لا فائدة. نيكولا، هل سجلت الملاحظات؟

نيكولا:
تماما.

جريجوريو:
حسنا. **(مخاطبا أوجو)** أتريد أن تتحدث إلى السكرتير؟

أوجو:
لا.. فيما بعد.

جريجوريو:
(مخاطبا نيكولا) يمكننا إذن إغلاق المحضر.

نيكولا:
(يكتب بعض كلمات إضافية ثم يضع الورقة أمام العريف) هاك، يا سيادة العريف وقع هنا.

أوجو:
حسن **(يمسك بالقلم ويهم بالتوقيع. يمر بالغرفة هفيف رياح ممتدة، هادئة، موسيقية)** رياح **(يظل متفكرا، ينظر من جديد إلى الأوراق)** إنها اختلافات تافهة.

جريجوريو:
أمر مؤسف، أليس كذلك؟

أوجو:
بضع قروش بالكاد، وماذا يفعل بها؟

جريجوريو:
لا شىء، نبيذ، جرعة، إنه ثمل الآن.

أوجو:
(يشير إلى الأوراق) إنه حتى لم يحرق هذه **(يلتفت إلى جريجوريو)** ربما كان عليه أن يدرس المسألة بشكل أفضل..

جريجوريو:
يدرس بشكل أفضل؟ **(مخاطبا الشهود)** يمكنكم الانصراف أنتم.
(تبتعد الشهود، لكنهم يتوقفون ليتهامسوا ويتصنتوا عند عتبة الباب)

أوجو:
أعتقد أنه ينبغى أن نكون متسامحين مع هذا الرجل.. قد يكون من أجل.. إن لديه أسرة، على ما أعتقد... **(يجريجوريو ينظر إليه)** وهو نفسه، قد يكون قد ندم بالفعل.

جريجوريو:
نعم،، مؤكد أنه قد ندم ست مرات.

أوجو:
(بجفاء) مهما يكون الأمر، أعتقد أنه ليس من العدل ملاحقته بقسوة.

جريجوريو:
(صمت) إنى أفهم. وأوافق ألف مرة. التسامح. من أجل الأسرة فقط...

أوجو:
فقط؟

جريجوريو:
ماذا نحن فاعلون بقرار الاتهام؟

أوجو:
قرار الاتهام؟

جريجوريو:
ينبغى علينا أن نقدمه، فالناس يطالبون به فى القرية. والآن، سوف تبقى هذه الورقة هناك فى مكان ما بأحد مكاتب مديرية الأمن، فلن يدمر نفسه. إنه لأمر محزن، لكن ماذا نستطيع نحن؟

أوجو:
إننى أفهم بالتأكيد. لكن مع ذلك يبقى لنا مخرج، فهذا الرجل كما رأيته حالا، لا يبدو لى مدانا تماما.

جريجوريو:
أفهم. بحيث أنك قد تفكر..

أوجو:
فى تسوية المسألة.

جريجوريو:
أفهم. لكن المحزن أنك تمثل القانون، وليس العكس. وأنك لا تستطيع أن توزعه على سبيل الصدقة مثل قميص بال.

أوجو:
(بجفاء) الأمر لا يتعلق بصدقة. أقول إننا هنا أمام ترهات. إن القانون ميزان كبير، ولابد من ثقل معين لكى يعمل.

جريجوريو:
لكم تعجبنى! كم أنت نقى! إنك لم تفكر إطلاقا فى مهنتك.. ورقيق! أتعرف أننى شخصيا أضعف إذا ما مس أحد وتر الشفقة. فقط يا سيدى العزيز. إذا طفف الجزار الميزان لكل الناس فليس هو الطيب، بل الميزان هو الزائف، وإذا كان يطفف لهذا ويستثنى ذاك، سيكون طيبا مع الأول وشريرا مع الثانى، لأنه غير عادل. وأنت تعرف أن نفس الشىء يقال بالنسبة لله. إذت، فكر إذن، نحن الآخرين.. إننا لسنا أحرارا بالنسبة للشفقة يا سيدى، ما ينبغى حدوثه قد حدث.

أوجو:


اللوحة للفنانة «عطية حسنين»


● المعهد العالى للفنون المسرحية يعلن نهاية هذا الشهر تفاصيل المهرجان السنوى للمسرح العربى «زكى طليمات» خلال ديسمبر القادم.



• منذ ثمانينيات ذلك القرن بدأ البحث عن مسرح صادق مع الحياة، أما الآن فإن البحث هو عن مسرح الحياة المعيشة الآن، فهذا الجيل من المسرحيين لديه مطلب - يكاد يكون كالبارانويا المتسلطة - للتحطيم وقطع الاستمرار والتوجيه نحو حواس متعددة.



(**بجفاء**) إننى أريد ببساطة أن أوفق بين المتهم ومتهميه. مصالحة. نكتب فى مديرية الأمن محضر تصالح طبقا للأصول المتبعة، هذا هو ما أريده.

جريجوريو:
(**ينظر إليه**) حسناً. (**مناديا**) نازارينو، وأنتم! (**يقترب الشهود**) العريف الحاضر هنا يريد أن ينصحكم أن تكونوا متفهمين.. أن تسحبوا كل الاتهامات، أن تتصالحوا مع المذنب. ماذا تقولون؟

نازارينو:
(**ينظر إلى زميليه، يضحك معهما**) القرية تطلب ترضية.

أوجو:
سيكون لهم ما يريدون. سيتم الاعتراف بالأخطاء. سيتم شرح المسألة بوضوح.

نازارينو:
القرية تطلب ترضية.

جريجوريو:
يا إلهى، يا لقلوبكم التى قدت من صخر.. فى النهاية، فالسكرتير لم يضركم فى شىء فيما عدا حفنة الليرات هذه. هيا، تحركوا. (**الشهود يضحكون**) يا رؤوس البغال! أيمكن أن نعرف ماذا تريدون؟

نازارينو :
(**بعد أن يضحك مع زميليه**) نريد أن يغادر السكرتير وزوجته البلدة.

جريجوريو:
فيم تتدخلون؟ مم تشكون؟

نازارينو:
لقد سببا الفوضى.

جريجوريو:
وبعد؟ أيعنيكم ذلك؟

أوجو:
(**مخاطبا الشهود، بريبة**) الفوضى؟

نازارينو:
(**يضح هازئا**) نعم، الفوضى. نريدهم أن يرحلوا.

جريجوريو:
أيها الأوغاد! هيا اغربوا! لن أراكم هنا ثانية. (**جريجوريو يبدأ أيضاً فى الضحك خلسة. عندما يخرج الشهود يضحك علانية. ثم يهدأ ويلتفت إلى أوجو**) الفوضى! معذرة يا صديقى العزيز، لم أكن أرغب فى الزج بك فى كل هذا الوحل.. الفوضى! كان يكفى إيضاح مسألة الإيصالات فتتخذ الإجراءات المناسبة، ثم طابت ليلتك. لكنك أردت أن تتعمق فى المسألة. الفوضى. من المؤكد أن القضية أكثر تعقيدا من ذلك. هؤلاء الأوغاد وشركاؤهم سوف أحاكمهم. ولكنهم ليسوا مخطئين تماما. أتعتقد أننا كنا سنفعل كل هذه الضجة من أجل هذه الملاليم؟ قل له أنت يا نيكولا.

نيكولا :
(**بتكتم**) الأمر يتعلق بتخليص القرية من السكرتير...

جريجوريو:
(**صمت**) ومن أسرته.. (**صمت**) إنه بيت غريب.

أوجو:
من أى ناحية؟

جريجوريو:
إنهم على الأخص كذابون. مجانين، هذا طبيعى. ممثلون، مكر الأطفال والمجانين، لكنهم على الأخص كذابون.

أوجو:
فسر من فضلك.

نيكولا :
(**يقترب خطوة بخطوة ويهمس**) لقد أفسدوا القرية.

جريجوريو:
كل ما يفعلونه وكل ما يقولونه ليس إلا أكاذيب. ما هو حقيقى بالنسبة لهم لا يعتد به. أكاذيب. دائماً أكاذيب. نوع من الحمى، لا تستطيع الخمر وحدها أن تفسره. لا مبادئ لهم. الخير والشر قد اختلطا.

نيكولا :
(**هامساً**) لقد بذروا الفوضى فى القرية.

جريجوريو:
بعد أن أفسدوا عقل الفلاحين. وقعت حوادث مؤلمة. أخذوا يترددون كثيرا على هذا البيت، حيث المشاجرات، والضرب والخمر الذى يلقونه على الوجوه (**يضحك**).

نيكولا :
(**يضحك**) فى مرات كثيرة كان السكرتير يجتاز الشارع تحت رشق الحجارة.

جريجوريو:
مشاجرات ومشاكسات وعراك.. هنا تبرز المشاكل التى تهم الشرطة والنظام العام. أنصت. أنصت. (**يأتى من بعيد غناء أجش، غير واضح**).

نيكولا :
لقد ذهب شهودنا يغنون من باب السخرية تحت نوافذ السكرتير.

جريجوريو:
كان لابد هنا من شخص مثلك، يكون متحررا من كل تأثير لأنك هكذا، أليس كذلك؟

أوجو:
وأنت؟

جريجوريو:
لقد ذهبت عندهم بضع مرات... لكى أسدى لهم النصح، وكان يبدو عليهم، فى ذلك الوقت، أنهم يريدون أن يعملوا بالنصيحة. لكن بعد ذلك بدا عليهم الجحود فامتنعت عن العودة إلى هناك.

نيكولا :
لقد هددوه وطردوه.. تذكر قليلا (**يضحك**)

جريجوريو:
لا أهمية لذلك.. لكن فى النهاية بعد أن ذهبت عندهم، لا أستطيع التوصل لمعاقبة نفسى، إنك تفهم حيرتى، لقد انتظرت، وعندما أصبح الموقف حرجا للغاية وأصبح لابد من قرار عاجل، قمت باستدعاء حكم نزيه.

أوجو:
ماذا تقترح؟

جريجوريو:
لقد فكرت بأنه يمكنك أن توقع لنا هذا.. قرار طرد، ورقة للطريق (**يتناول ورقة قدمها له نيكولا ويضعها أمام العريف**) إبعاد الأسرة عن هذه المقاطعة. التاريخ على بياض. سأعمل اللازم عندما يقتضى الأمر، دون تعجل. سنتصرف وفقا لسلوكهم. (**يستدير**).

(**منذ لحظة دخل جاكومو مرتديا سترته الجلدية الواسعة، دون أن يراه أحد، الآن يتقدم ويتوقف على بعد خطوات من المنضدة**).

جاكومو:
(**بصوت خفيض هادئ**) ستطردونهم؟

جريجوريو:
(**بنفس الهدوء**) هذا محتمل.

جاكومو:
ثلاثتهم؟

جريجوريو:
سوف نرى.

جاكومو:
حالا؟ تقرر ذلك؟

جريجوريو:
إذا كان لابد من فعل شىء، فالأفضل فعله فى الحال.

جاكومو:
(**يخاطب أوجو مشيراً له على قرار الإبعاد**) وأنت سوف توقع هذه الورقة؟ سوف تضع هؤلاء الناس بين أيديهم؟ (**يشير إلى جريجوريو**).

أوجو:
ماذا تريد أنت؟ من أنت؟

جاكومو:
لماذا تسألنى أنت؟ لقد رأيتنى تواً. فى الطريق.. وفى بيت السكرتير. من أنا؟ واحد من هنا، شاهد. ألا أستطيع أن أكون شاهداً، لا؟ لقد سمعت شهوداً كثيرين، لماذا لا تسمعنى؟ قد يكون لدى الكثير لأقوله.

أوجو:
مثلاً؟

جاكومو:
(**دائماً بصوت خفيض**) هذا، الذى ربما تجهله، والذى أنت هنا لتفعل ما يروقه.. (**يشير إلى العمدة**) لينفذ خطته، يا سيدى العزيز، أنت، بأزرارك المذهبة وزيك الرسمى. ألا ترى أنك تحسن صنعا بأن تعود أدراجك وترحل، بدلاً من أن تضع نفسك فى خدمة هؤلاء الأشخاص؟ فكر فى ذلك، وإلا سأفكر أنا نفسى. أنا الذى سيضع حداً لكل هذه المهاترات.

(**مع أن جاكومو لم يرفع صوته، فإن بعض الفضوليين ظهروا عند الباب الداخلى، وظهر آوجستو على استحياء من خلال فرجة الباب الصغير**).

جاكومو:
(**مواصلاً الحديث**) ألا ترى أنها قصة ملفقة؟ وأنه هو هذا الرجل الطيب (**يشير إلى جريجوريو**) الذى يقود المؤامرة؟ هذا الرجل الذى لا غبار عليه، هذا العجوز. وأنت، تضع بين يديه هؤلاء الناس المساكين هناك، أسرة السكرتير، تسلمهم إليه. هذا دورك الجميل أيها الوسيم! لكن أينبغى أن يتدخل أحد ليوقفه عند حده، هذا العجوز الطيب؟ أينبغى أن يقوم أحد.. (**تتم مقاطعته**).

(**امرأة مشعثة الشعر - تدخل جرياً - تقف أمام جاكومو، وتظل واقفة تتفرس فيه فى صمت تام. ثم تقول له بصوت خفيض**)

المرأة:
هيا اذهب من هنا! عد إلى بيتك، أيها المجنون، القذر!
(**تصرخ فجأة**) عد لأولادك لقد دمرتنا أيها الوغد! أضحكت علينا القرية كلها أيها الغبى، اذهب إذن.. أيها الوغد!
(**يتجه جاكوم ببطء نحو الباب، يخرج**)

المرأة:
(**تواصل كلامها المضطرب**) وغد..! وغد..!
(**ثم تصمت فى النهاية، وتخرج هى الأخرى**)

جريجوريو:
(**مخاطبا الفضوليين**) إيه! حسنا، وأنتم ماذا تريدون؟
(**بينما يخرجون يستدير جريجوريو إلى آوجستو**) وأنت؟ ابتعد أيها اللص. كل ذلك بسببك. (**يخرج آوجستو**).

أوجو:
من يكون هذا الرجل؟

جريجوريو:
(**بقلق بالغ**) ابنى.. والأخرى زوجته. فى البداية يعلق المرء آمالاً كبيرة على أولاده، ولكنه ينتهى بأن يجد أمامه... حماراً. فالآخرون فى القرية يذهبون على الأقل إلى بيت السكرتير للتسلية، يا سيدى العزيز.. أما هو فيدفع. لقد أفرغ مخزنى. وإذا كنت قد غيرت القفل فذلك على سبيل الاحتياط؛ لأنى خفت. أكره ذلك كثيراً. والأكثر غرابة، تصور، أن هؤلاء الناس كلهم وحتى الفتاة... يشتمونه. وهو يصيح ويكسر كل شىء، ولكنه يبلغ كل إهانة. ويدفع. ويتهمنى بأننى دبرت المؤامرة، يقول أشياء كثيرة عنى. فكل الناس يمقتون العواجيز بطبيعة الحال. أما أنا فإننى مجبر على ما فعلته كحاكم محلى، وكأب والآن جاء دورك يا سيدى لتتخذ القرار.

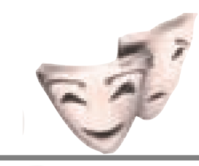
أوجو:
(**ينظر إليه**) اسمع. أعتقد أنه من المناسب أن أحيطك علماً بالموقف.

جريجوريو:
مؤسف؟

أوجو:
(**ينظر إليه**) إنك رجل ذو خبرة.



اللوحة للفنانة «عقيلة رياض»



• إن قارئ العمل الفنى أو مشاهده، قد "يقرأ" فى هذا العمل ما يتفق مع احتياجاته وطبيعة موقفه، ولعل التفسيرات المتعددة والمتصارعة والمتناقضة لأعمال شكسبير هى أفضل الأمثلة فى هذا السياق.

جريجوريو:
إنه العمر.
أوجو:
هذه الليلة. عند وصولى، طرقت أول باب صادفته. لقد كان بيتهم. إنك تعرفه أليس كذلك؟
جريجوريو:
قليلاً، قليلاً... هل نمت هناك؟
أوجو:
نعم.
جريجوريو:
لكنك لم تكن تعلم أن هذا الرجل هو المتهم.
أوجو:
لا.
جريجوريو:
لم يقل لك ذلك.
أوجو:
لا.
جريجوريو:
وأنت لم تفكر بذلك؟
أوجو:
لا.
جريجوريو:
وهذا الصباح؟
أوجو:
لقد استيقظت، وبدا المنزل مهجوراً... وهأنذا.
جريجوريو:
ولم تفهم إلا هنا؟
أوجو:
(يومئ بالإيجاب) عندما رأيته.
جريجوريو:
وبعد؟ ليس هناك ما تخشاه! إنه هو الذى أثبت عدم أمانته، هذا الدنىء، بعدم إخبارك.
أوجو:
لا أخشى شيئاً. لقد تضايقت فقط. **(صمت)** وذلك بسبب هذه الفتاة ابنته.
نيكولا:
(فى مناجاة) ملاك، وجه ملاك.
أوجو:
أيمكننى الآن أن أحدثك على انفراد يا سيدى؟
(يبتعد نيكولا ويذهب إلى آخر الغرفة يقلب فى الملفات)
جريجوريو:
إنى أسمعك.
أوجو:
(يخفض صوته) كانت الفتاة راقدة فى الممر. فى أول الأمر لم أرها. **(صمت)** بعد ذلك فإنها هى، هى **(حتى لا أخطئ)** التى نادتنى. **(صمت)** ولحقت بها فى الظلام.
جريجوريو:
(بصوت به بعض الخشونة) هذا أمر عادى. إنها متعة الضيافة.
أوجو:
نعم. فهذه الفتاة متحررة تماماً، أليس كذلك؟
جريجوريو:
(دائماً صامت) بعض الشىء، ثم لابد من وضع وجاهة الغريب فى الحسبان، الشرائط الفضية، وصوتك الرائع. وباختصار! إنها متعة أنت مدين لى بها. بشكل من الأشكال. برافو!
أوجو:
نعم. ولكنى فعلاً على وشك أن أصبح ضابطاً. لقد ضحيت لسنوات طويلة مضت. لا أريد أن ينقلب الأمر فى آخر لحظة إلى سخرية.
جريجوريو:
(ملاطفاً) إنك تخشى إذن من أن يستغل السكرتير غلطتك؟
أوجو:
يبدو لى أنه من الخسة بحيث يفعل ذلك.
جريجوريو:
أمن أجل هذا السبب تريد أن تنتقده، أليس كذلك؟ تجامله؟... لكى يصمت؟
أوجو:
يبدو لى أن ذلك أقل الضررين.
جريجوريو:
(يخفض من صوت) لكن.. إن أنت عندئذ أغضبت الآخرين؟ ألا يقلقك ذلك؟
أوجو:
أى آخرين؟
جريجوريو:
أعداؤه. ألم تر ضراوتهم؟ سوف يصمت السكرتير عن فعلتك خلال الليل، لكن الآخرين؟
أوجو:
لكن ما الذى يعرفه الآخرون عن.. هذه الليلة؟
جريجوريو:
لكنك حكيت بنفسك.
أوجو:
أنا؟ متى ؟ لمن؟
جريجوريو:
الآن. لى. **(ينظر إليه أوجو. صمت طويل)**
جريجوريو:
(مواصلا حديثه) لا. لا أظن أن شاباً موهوباً يريد أن يخاطر بمهنته – حياته – من أجل من؟ من أجل شىء رفيع نبيل؟ إطلاقاً.. من أجل متهورين. للوقوف فى صف الفوضى والجريمة.
أوجو:
(يقتنع شيئاً فشيئاً) ربما... نعم... هؤلاء الناس لا يستحقون شيئاً. إن مجرد التفكير بأن يرانى الناس بجانب هؤلاء السكيرين فى الشارع أو بجانب تلك الفتاة يسبب لى الألم. إنهم أناس لا يساوون شيئاً على الإطلاق. معتوهون، هذا واضح. لو تصادف أننا تواجدنا فى الغد، أنا فى جانب النفى وهم فى جانب الإثبات، أود أن أعرف من منا يصدقه.
جريجوريو:
يمكنك فعلاً أن تعتمد على شهادة أناس محترمين.
أوجو:
وإذا كان علىّ أيضاً أن أقوم بهذه المخاطرة! لكن عمن أدافع؟ وعم أدافع؟ ولماذا أنسى مصلحتى، واجبى؟ من أجل وحل هذه القرية كلا! ينبغى أن يصر المرء على أسنانه ويعمل تفكيره. سأعود صباح غد إلى المدينة ولن أفكر فى ذلك... فقد أعيد الهدوء إلى هذه المقاطعة! لقد حدثتنى عن ورقة للطريق؟
جريجوريو:
على بياض.
أوجو:
لتغيير الجو، سيكون ذلك مفيداً له. أليست هذه فكرتك؟
جريجوريو:
سنراعى بعض الاعتبارات.. فى حالة الضرورة القصوى، إذا لم يتعقلوا.
أوجو:
أهنا بالضبط يجب أن أوقع؟
جريجوريو:
نعم.
أوجو:
حسن، بسرعة.
جريجوريو:
هاك.
أوجو:
(متردداً) من أجل الثلاثة كلهم؟
جريجوريو:
نعم.
أوجو:
(متفكراً) تصاريح للمرور.. نحررها للفتيات فى المدينة بعد غارات الشرطة.
جريجوريو:
أعرف ذلك.
أوجو:
(شارداً بعض الشىء) إيرين...
(تسمع فى الغرفة هبة رياح طويلة وهادئة)
جريجوريو:
ماذا بشأن إيرين؟


اللوحة للفنان «على عزام»

أوجو:
لا شىء. ذكرى عاودتنى لا أدرى لماذا. ذات مرة فى الليل كنت راقداً على الأرض.. فى الظلام. كنت نائماً تقريباً.. وفجأة شممت عطرا خفيفاً، خفيفاً للغاية.. أعجبنى ذلك، سبب لى انتعاشاً.. قلت: «هناك، بلا شك نبات أرج بجوارى».
جريجوريو:
أما يزال لديك شك؟
أوجو:
فيها؟ لقد قابلتها فى الظلام، تحت تأثير الخمر الذى كان يطن فى أذنى.. لابد أن أقول إن كل شىء كان سهلاً للغاية وعاديا للغاية وحسياً. لكن بعد ذلك..
جريجوريو:
بعد ذلك؟
أوجو:
حدثتنى.. دائماً فى الظلام.. وهذه المرة أصابتنى الدهشة.
جريجوريو:
مم؟
أوجو:
كلا.. ما قد أقوله ليس مدهشاً.. لقد مرت الليلة كلها بشكل طبيعى تماماً، كحلم.. لكن كل الكلام الذى بدأت تقوله لى كان ذليلاً بشكل طبيعى. لماذا؟ ربما تكون صبيانية. بلا عقل، لا أدرى، لكنى.. كنت متأثراً، وضايقنى أن أشعر بتضرعها.. ليس تماماً فى كلماتها وفى ابتسامتها، لأننى كنت فى الظلام، حسب ما أتذكر، كنت أداعب وجهها فى رقة، وكنت أشعر بأنها تبتسم. اعتذرت لى. عم؟ لقد كان ذلك مضحكاً، كان على أن أضحك لكن على العكس.. لقد كانت ابتسامة صغيرة مسكينة مثل الإغراء أو الخوف، وربما من دهشتها لأنى لم أعنفها. بحياء وبلاهة كانت تطلب.. وذلك ما جعل قلبى ينقبض، وفى النهاية فهمت، فالبلهاء الصغيرة كانت تطلب... الاعتراف بها.
نيكولا:
(من بعيد منكباً على أوراقه) المسكينة!
أوجو:
لكى لا أصدها. كانت هذه المشاعر عفوية وبسيطة للغاية. كانت تحاول أن تبدو لطيفة خشية أن أبعدها عنى.
نيكولا:
البريئة!
أوجو:
كانت تتضرع يا سيادة العمدة، كانت تتضرع حتى لا أتركها من بين ذراعى بعد أن احتضنتها **(وفجأة كالمفزوع)** كانت تهمس لى... ب... بعبارة المحترفات التقليدية.. أأنت راض.. أأنت مسرور؟ لكن بتوجس جعلنى أشعر بالتمزق. ثم شيئاً فشيئاً أخذت أضغط على يدها فبدأت تفهم.. وتشعر بالعرفان يتصاعد بداخلها ثم شيئاً فشيئاً بالبهجة ونوع من الثقة كذلك. أخذت حركة ثدييها تلين وتهدأ. وأنا نفسى شعرت أننى مدلل كطفل. كانت يدى ترتفع كلما تنفست... وأدركت دون شك ما نسميه الحب. إنه فقط الرغبة فى أن يكون المرء مقبولاً، شىء بسيط للغاية. أعتقد تماماً أن ذلك ما تطلبه روحنا المجردة الوجلة عندما تمثل أمام خالقها.
جريجوريو:
(بصوت خفيض جداً) يمكننى أن أقول لك أشياء كثيرة مثل ذلك، سيدى العزيز، لكنى لم أعد فى تلك السن.. من السخف أن يكون المرء عجوزاً.
أوجو:
بعد ذلك، أبدى كلانا هدوءاً، وقوراً للغاية. وجف العرق على جسدينا فأصبحنا رطبين. كما لو كنا نسير معاً فى برارى، فوق عشب يضيئه نور ناعم.. لقد تغيرت.
(صمت طويل ثم فجأة ينطلق جريجوريو فى ضحك فظ ممتد).
جريجوريو:
أتعرف أن البلدة كلها ترقد مع إيرين، يا سيادة عريف الدرك! نعم يا عزيزى، إنك تتحدث عن فتاة متحررة. الجميع! الجميع! ماعدا نيكولا العفيف.
أوجو:
(مذهولاً) لكن كيف...
جريجوريو:
الجميع.. بيت السكرتير، البيت رقم 7، فى المنطقة كلها، لا يعرفون سواه، لم يبق إلا أن يعلقوا عليه مصباحاً أحمر.. الجميع، الجميع مع إيرين.. كما أقول لك...
أوجو:
لكن كيف يمكن ذلك؟
جريجوريو:
يا له من مغرور، هذا الصديق. هو وحده، هه؟ لأن لديه شرائط فضية. هو وحده من يعتد به، أما الآخرون فلا قيمة لهم. كلا! كلا! فالفلاحون والسكارى والأوغاد كلهم يترددون على البيت! كل مساء، إنه المجون.
أوجو:
لكن ذلك فظيع، لا يصدق. مخلوق وديع.. فتاة صغيرة.. يا لها من بلهاء! إنه لأمر محزن.
جريجوريو:
(يخفض صوته) يرقدون معها، ثم يصيحون، ويحطمون بل إنهم يضربون الفتاة.
أوجو:
لكن لماذا؟
جريجوريو:
يشعرون بالعار.

• المخرجة الأردنية مجد القصص اضطرت إلى تقديم عرضها «أبيض وأسود» مرتين متتاليتين بسبب أخطاء فى جدول مواعيد عروض المهرجان.





● **يقوم المفهوم التقليدى للفن على أن الفنان يحاول التعبير عن رؤية داخلية، فالفنان - حسب هذا المفهوم - هادف إلى التواصل، وبطبيعة الحال فإن ما يصل جمهوره قد يكون أقل أو أكثر مما أراده شعوريا.**



اللوحة للفنان «عطية حسن مصطفى»

نيكولا:
(**يتمتم منفرداً**) اغرب عنا أيها الغريب!

أوجو:
لكن لماذا؟ إنها تشبه عذراء صغيرة.

جريجوريو:
لهذا السبب يا سيدى يشعرون بالخجل، تحديداً. ما من أحد كان سيمتلكها، جميلة كما هى ما لم تكن غير سوية. هذه الوداعة تسبب لهم الاضطراب ويستمتعون بذلك. متواطئون فى فعل لا يمكن البوح به، ولا يتكلمون عنه طوعاً. لا يريدون أن يعرف الغريب. وحتى عندما يعودون إلى بيوتهم، فإنهم فى الليل يصيحون كذلك ويحطمون أيضاً، يأكلهم هذا الخجل دوماً. يكرهون بعضهم البعض. لكنهم يحلمون بها. وفى اليوم التالى يعودون يريدون أن يدمروا ويحرقوا. مرات كثيرة وقع شىء كهذا. قرية بأكملها ضحية الهذيان المحموم.

أوجو:
(**كمن مسه مس**) أقلت غير سوية؟ لماذا قلت غير سوية؟ ما بها إذن؟

آوجستو:
(**الذى دخل**) سيدى العريف.

أوجو:
(**مخاطباً جريجوريو**) أجبنى، هيا أجبنى، ما بها؟

آوجستو:
(**الذى دخل منذ برهة**) سيدى العريف أتعرف أن إيلينا منذ سنوات لا تتحدث قط إلى إيرين؟ أتعرف أنها عندما تدخل إلى غرفة إيرين لا تنظر قط ناحيتها؟ المسكينة، إيلينا المسكينة! لقد كانت دائما تتخيل ابنتها الصغيرة فى ثوب الزفاف الأبيض، يا لخيبة الأمل، لكن إيرين لم تكن تفهم. ترتدى قميصاً جميلاً، وتمشط شعرها برقة، وبعد ذلك تقف فى النافذة. لم تكن تفهم سيدى العريف، ألم تنظر قط إلى ورقة فى شجرة عندما يكون الجو لطيفاً؟ تتحرك بالكاد، سعيدة، ورقة كهذه؟ ثم كل الأوراق الأخرى، والأشياء، سيدى العريف، هذا ما لم تفهمه إيريه. لأن كل شىء كان للجميع وليس لها. والحقيقة، لقد كان الأمر كثير التعقيد بحيث لا يمكن فهم هذا اللبس.. نعم فكل الفتيات، فى سن معين يقفن فى النافذة ينتظرن خطابهن. (**كمن يدلى بسر**) ذات يوم، لاحظت أن إيرين تمشط شعرها وتضع المساحيق.. وتنتظر.. إنه الطريق فى الحقول، تعصف فيه الرياح، ومن وقت لآخر يمر به رعاة ماعز.. وإيرين تبتسم من نافذتها، دون أن تنظر، خافضة عينيها. لكن لا أحد منهم قد فهم. أنا الذى فكرت فى الأمر. أنا يا سيادة العريف، كنت أنا. بدأت أتكلم مع هذا ثم مع ذاك، وأقول لهم أن يأتوا إلى بيتى.. لنتحدث قليلاً.. إلى أن فهم أحدهم وكان الأول (**يتجه نحو الباب ثم يعود إلى العريف**) إنك تفكر الآن بأننى مهما حدث لا أنحدر إلى مثل هذا الدرك الأسفل.. إيه حسناً، لقد انحدرت إلى الحضيض، هذا حق.. أنا الذى أرجوك وأشكو إليك! ألن تكون كريما يا سيادة العريف؟ وتكفى على الخبر «ماجوراً»؟ لا؟ لا؟

أوجو:
(**بصوت خفيض، دون أن ينظر إليه**) لو كنت مكانك، كنت أفضل الرحيل.

آوجستو:
الرحيل! وأفقد أكل عيشى! لا أستطيع! إننى مريض جداً، يداى وساقاى متورمة! أين نذهب؟ أين بزوجتى وابنتى المسكينة؟ ولكى نأكل وننام، ماذا سنفعل! سوف يجدوننا ميتين فى الصباح الباكر فى فناء كنيسة! سيدى العريف إننا لا نستطيع! لا يمكنك أن تدفع برجل إلى حافة المصائب. أتريد حقاً بعد أن يبحثوا عنى فى كل مكان أن يجدونى غداً فى الغرفة العليا مشنوقاً على عارضة.. جثة؟

أوجو:
(**لم يعد يحتمل أكثر**) كفى!

آوجستو:
(**غاضبا**) لكنك أنت! هل سيكون كل شىء على ما يرام بالنسبة لك، سيدى العريف؟ ستكون نقى الذيل، هه؟ (**صمت**) نعم لا يعنيك فى شىء أنك أفدت من وضع محزن واستغللت السلطة التى يمنحك إياها زيك الرسمى، واستغللت طفلة بائسة حاولت أن تنقذ أباها.. أتعتقد حقاً أن رؤسائك الكولونيلات ومحاكمك سيحكمون زوراً فى هذه القضية البسيطة عندما يعلمون بالأمر؟

أوجو:
(**بخشونة**) إننى لا أفهمك.

آوجستو:
(**مذهولاً**) ماذا؟

أوجو:
(**بخشونة أكثر**) لا أعرف عم تتحدث!.

آوجستو:
(**بغضب**) وربما تعتقد أنك ستفلت هكذا؟ بإنكارك؟ ولكنك لا تعرف أنها سوف تأتى، إيرين، وأنها ستأتى لتتهمك بنفسها، يا طفلى الجميل، هنا وفى المحكمة، وفى كل مكان غبى! ألا تعرف أننا كنا متفقين، ابنتى الصغيرة وأنا؟ كنت أعرف كل شىء. كان الأمر مدبراً سلفاً. نعم. إننا فاسدين حتى النخاع. هذا حق. لكنك وقعت فى الشرك كحمامة وتم اصطيادك.

أوجو:
(**بهدوء**) أكان فخاً. نصب بالاتفاق معها، عظيم! (**يوقع قرار الإبعاد ويناوله لجريجوريو**) إنك مخطئ يا سيادة السكرتير. الفخ لم يحسن صنعه. إذا قالت الفتاة عكس ذلك فإنها تكذب. سيحكم مدير الأمن بينى وبينها. يمكننى حتى أن أقول إننى لا أعرف هذه الفتاة، ولم أرها قط ولم أسمعها قط. لا أعرف من هى. أجهل كل شىء عن وجودها!

(**ضوضاء خفيفة بالقرب منهم آوجست ونيكولا لا ينظران مبهوتين. صمت طويل**)

أوجو:
ماذا يحدث؟

نيكولا:
(**بعد لحظة، مبهوتا، يشير إلى الباب الصغير**) إنها إيرين.

(**يخرج آوجستو. يهرب جريجوريو من الباب الآخر. أوجو يهم بالخروج أيضا ثم يعود**)

نيكولا:
(**يكلم نفسه تقريبا**) إيرين.. أى شجاعة واتتك، أيتها المسكينة إيرين لتأتى إلى هنا!

أوجو:
لماذا؟ لماذا أى شجاعة؟

نيكولا:
(**هامساً**) إنها عرجاء يا سيدى.. (**صمت**) إنها تمشى، بقدر ما تستطيع على عكازين.

(**يظل أوجو متفكراً، ثم يبتعد فجأة**)

نيكولا:
إيرين يا لها من مفاجأة سارة! لمن ندين بهذا السرور! هذا لطف منك.

(**تظهر إيرين خلف الطاولة. تنتقل بصعوبة من الباب الصغير حتى السياج لكن ارتفاع السياج يسمح للفتاة بأن تخفى عكازيها. تلقى حولها نظرة قلقة**)

إيرين:
أأنت وحدك يا سيد نيكولا؟ كيف أمكن ذلك؟

نيكولا:
(**بلطف**) لقد خرج العريف منذ برهة. أظن (**يغمز بعينه**) أنه سيعود بين لحظة وأخرى.

إيرين:
جميل. لأننى جئت لأخبره..

نيكولا:
بماذا إذن؟

إيرين:
خبر. لكنى سأقوله بنفسى. (**فجأة وباندفاع**) نيكولا.. تعتقد أننى يمكننى أن أكلمه من هنا.. وأنا جالسة.

نيكولا:
(**يخفض صوته قليلا، وينظر جانبه كمن لا يتحدث إلى إيرين، ولكن دائما بنفس النبرة اللطيفة المرحة**) بالتأكيد. إنه لا يعرف. لم يلحظ شيئاً، وهذا الخشب لن يصبح شفافاً مثل الزجاج. عندئذ سوف يرحل ولن يعرف قط.

إيرين:
نعم. أتقسم على ذلك يا سيد نيكولا؟

نيكولا:
بروحى. ماذا قلت لك؟ هو ذاك.

(**يذهب إلى آخر الغرفة ويتظاهر بأنه منكب على قراءة أحد الملفات. يعود أوجو، يرى الفتاة عند الطاولة، يدير لها ظهره، ينحنى على الأوراق المبعثرة فوق المنضدة، تنطلق إيرين فى ضحك صاخب، بطريقة متصنعة. أوجو لا يلتفت**).

إيرين:
يتظاهر بأنه غاضب، لكنه بعد قليل سيلتفت، ومن سيرى؟ أنا. لقد ارتديت أجمل فساتينى وصففت شعرى بشكل رائع ولم أنس أقراطى من المرجان الخالص أو أحمر الشفاه.. والآن سوف أضحك، فذلك يزيدنى حسناً.. من سيرى؟ فتاة جميلة. جميلة جداً، وباسمة جداً، خطيبته.. متوارية قليلاً خلف هذا السياج. ولم لا؟ ذلك على سبيل الدعابة.. الفاتنة! من العدل أن تروق لعريف. (**تسعل وتضحك**) هيا، يا عزيزى، استدر.. من أجل الوداع. (**تناديه بصوت طبيعى تماماً**) سيادة العريف.

أوجو:
(**يستدير ببطء**) ماذا تريدين؟

إيرين:
(**بدلال**) أزف إليك نبأ قد يسرك. إنك تخمن بالتأكيد.

أوجو:
كلا.

إيرين:
(**بنفس الطريقة**) ها نحن راحلون. والدى يرضخ لك، لقد أقنعته. إننا راحلون. قلت له: أبى، لم أعد أريد البقاء دقيقة واحدة فى هذه البلدة اللعينة، لم أعد أريد رؤية هؤلاء الناس الأشرار. (**تضحك**) قلت له أيضاً: لا ينبغى معارضة العريف. وأنت سترحل أيضا؟

أوجو:
نعم سأرحل.

إيرين:
(**بدلال**) سنرحل إلى روما، ينتظرون أبى هناك (**بتكتم**) حتى قد نهرب من هنا هذا المساء قبل أن تعرف القرية.. سوف يثرثر.. هذا سر أنت وحدك الذى تعرفه.

(**نيكولا الذى سمع كل شىء يخرج خلسة**)

إيرين:
(**فى نشوة**) سأطير كالعصفور. إنها رحلة جميلة، أليس كذلك؟

أوجو:
نعم.

إيرين:
(**دائماً بنبرة بسيطة**) لقد قلت تواً إنك لا تعرفنى، وأنه بالنسبة لك لا وجود لى. يا لك من مخادع!... (**تضرع دون أن تدرى**) لكن الآن ونحن راحلون وقد سوى كل شىء.. تعرفنى! أليس كذلك؟ (**تضحك بقلق**) يمكنك أن تتكلم.. لا أحد هنا، ولن نرى بعضنا بعد ذلك.. وسوف أعطيك الحق دائماً، مهما حدث. إنك تعرفنى أليس كذلك؟ بل تعرفنى جداً...

أوجو:
(**بصوت مبحوح**) بالتأكيد أعرفك.

إيرين:
تذكر ذلك فإنى سأتذكره.

أوجو:
وماذا ستفعلين فى روما؟

إيرين:
(**بنزق**) سوف ألهو كثيراً، وأذهب لأرقص.

أوجو:
هنا؟ ماذا تفعلين؟

إيرين:
أنا؟ أتنزه فى الغابة. إنها رائعة. فى الصيف أقطف الفراولة وفى الخريف عش الغراب. لو بقيت معى هنا، لكنت أوصلتك إلى قمة القمر، هناك فى الأعلى حتى الثلج الأبدى. ولكنا مشينا...

أوجو:
اهبطى، تعالى إلى جوارى...

إيرين:
لا.

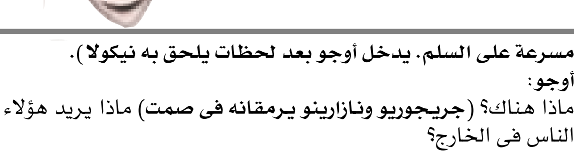
أوجو:
أتريديننى أن أقترب؟

إيرين:
نعم.. تعال.

(**يقترب أوجو ببطء. تنحنى إيرين بقوة خلف الطاولة لتعتد فى الحال. تبتسم لأوجو. وجهها ينضح بالعرق**).

● **المسرح الكبير بالأوبرا يشهد مساء غد الثلاثاء حفل «جالا ومسير» أداء أوركسترا أوبرا القاهرة.**





● دور المخرج فى الجماعة المسرحية، أو القائد فى جماعة من جماعات المواجهة، يشبه دور الكاهن الذى يستخدم السحر لشفاء مرضاه أو معرفة المخبأ، ففى خلال طقوس التطهير عند الإسكيمو الكنديين فإن "المرشح" يظل دائما يردد: "كل هذا لأننى أود أن أرى وأعرف".



اللوحة للفنان «هشام مصطفى»

أوجو:
أأنت خائفة؟
ايرين:
(تضحك) لست خائفة. إننى مسرورة. من أى مادة شرائطك؟
أوجو:
من خيوط الفضة.
ايرين:
أيمكننى أن ألمسها؟ إنها باردة.. لكنها جميلة **(فجأة وتقريباً بكل قوتها)** حسن. والآن وداعاً!
أوجو:
وداعاً.
ايرين:
اسمى إيرين، وأنت؟
أوجو:
أوجو.
ايرين:
يمكنك أن تمسك يدى لتقول لى وداعا.
أوجو:
(يمسك بيدها) وداعاً.
ايرين:
أتروق لك؟
أوجو:
نعم.
ايرين:
إنى أفهم.. إنها ليست قبيحة. هناك على كل حال أياد أكثر قبحاً. إذن وداعاً، يا عريفى **(تغمز بعينيها وتضحك)** إذا سألنى أحد فى الدنيا سأقول إننى لا أعرفك. أيروق لك ذلك.
أوجو:
عفواً..!
ايرين:
(تمرر خدها على يد أوجو، تعتدل فجأة) صه! **(ضوضاء)** إبق هنا، لا تتحرك.
أوجو:
لماذا؟
ايرين:
إذا رأيتنى أرحل ستتألم.. لا تتحرك..! لا تتحرك...!

الفصل الثالث

(نفس الستارة المرسومة فى الفصل الأول التى تمثل ديكور جبال وغابات. المسرح خال. نسمع صياح حشد غاضب، كما فى نهاية الفصل السابق لكنه أكثر بعداً).
أوجو:
(تدخل هبة ريح، يتوقف ليسمع) تصايحوا، تشاجروا كما يحلو لكم، مزقوا أنفسكم أيها المجانين. أما أنا فخلال ساعتين سأكون فى مفترق الطريق، وفى نفس هذا المساء سأكون فى المدينة، تحت الأروقة المسقوفة وسوف يبدو لى كل ذلك ككابوس مخمور. أى وحل، أى عار! لو لم أفقد رشدى ورتبتى.. لو أتيت بخطوة واحدة، لمحة، حركة لانتهى كل شىء. فليذهبوا إلى الجحيم.. ما من أحد يستحق واحدة من مبادراتى.. وبالأخص إيرين هذه... على كل حال، لقد أنكرت وسويت المسألة. سأحوز الغمد الفضى والقرار الذى يرقينى. هذا هو الواقع. وهذا هو أنا. ومع ذلك، ما الذى يمكننى بعد ذلك أن أقوله أو أطلبه من هذه الفتاة؟ كيف يمكننى أن أنظر إليها بعد ذلك. لقد انتهت وجهتها، انتهت! منعطف آخر وينتهى الصراخ، لقد نجوت.. بقدر ما سوف أحيا لن أرى هذا الوجه. سوف تشفينى الأيام والطرقات. وجه بيضاوى نقى، عينان نجلاوان.. هذه الرقة الخجولة، الحزينة.. ثم على العكس.. **(يصر على أسنانه ويصرخ تقريباً)** على أى حال لقد تواتر عليها نصف القرية، وربما الماعز والسكيرون قد رقدوا معها.. الوقاحة، الطيبة، الشفقة؟ لكنها هى التى أهانت شقاءها وشفقة الآخرين. هنا أيضا يختلط الزلل بالشقاء والقصاص بالشر، كخيول برية ترمح لأنك تسوطها، ولأنك تسوطها فإنها ترمح، لا فائدة، إنها عجلة تدور وتظل هكذا يسيرها الله إلى آخر مدى. وفى ذلك أيضا عدل، وبلا رحمة. عدل.. وفقط عدل الله! الغنى، لا يمكنه منح هدية بمليم.
(صمت بقلق) إلهى، لماذا إذن تتركنا نحلم بهذا القدَر البراق المهيب، هذا الحب الذى يضرم فينا جذوة ولهيباً، والذى يحترق فيه كل شىء كالقش، وفيه يضىء كل شىء، بلا أدنى بقطة ظلام من جريمة أو قانون؟ لماذا يا إلهى؟ **(يغير نبرته)** نعم، لماذا أكون أنا بالتحديد الذى يهتم بهذا الأمر؟ أعلى أن أعيد الأمور إلى نصابها.. هنا وهنا وهناك؟ كلا، لكن.. هيا! هيا! الليل يهبط. كل الأقدام التى وطأت هذا الطريق ومهدته من قبل أن أوجد، أجهل غاياتها. أمر وتعصف الريح بعد ما أكون قد مررت، ولم أعد هناك لأسمعها. لكن كيف يمكن منع ما يحدث هناك؟ ما الذى علىّ أن فعله؟ لمن أتوجه؟ **(وفجأة يتوجه بعنف إلى نيكولا الذى دخل توا)** ماذا هناك؟ ماذا تريد منى؟
نيكولا:
(لاهثاً بسبب الجرى، يشير إلى ناحية الصياح) سيدى العريف ألا تسمع؟
أوجو:
وماذا بعد؟
نيكولا:
أحداث غير متوقعة، خطيرة.. لا يروق للقرية!
أوجو:
لا أريد معرفة شىء. لقد انتهت علاقتى بكل ذلك.
نيكولا:
لكن لقد حدثت أغرب الأمور. حدث ما تُخشى عقباه. لابد أن تعود إلى هناك.
أوجو:
كلا.
نيكولا:
لكن من الممكن...
أوجو:
(أكثر حدة) كلا.
نيكولا:
لكن ضع فى اعتبارك أن...
أوجو:
(صائحاً) كلا.. كلا. الوداع!
(يبتعد لكن بعد بضع خطوات يتباطأ ويتوقف)
نيكولا:
(يلحق به مشيراً) من هنا، يا سيدى العريف، تصل إلى القرية فى خطوتين.
أوجو:
سأذهب إلى هناك.. لكن.. لأرى.. لا أكثر!
(يجرى فى الاتجاه الذى أشار له عليه. يتبعه نيكولا، بينما تقترب الضجة. تنفتح الستارة المرسومة.. نرى بيت السكرتير كما فى الفصل الأول. الآن الضجة قريبة جداً، هناك حشد مهدد يحاصر البيت. فى الغرفة جريجوريو ونازارينو مبهوتان صامتان. تصمت الضجة. خطوات مسرعة على السلم. يدخل أوجو بعد لحظات يلحق به نيكولا).
أوجو:
ماذا هناك؟ **(جريجوريو ونازارينو يرمقانه فى صمت)** ماذا يريد هؤلاء الناس فى الخارج؟
نازارينو:
(بحدة) وأنت؟ ماذا تريد؟
أوجو:
علام كل هذه الضجة؟ ما الذى حدث ثانية؟
نازارينو:
اسأل السكرتير وزوجته. القرية ثائرة.
أوجو:
لماذا إذن؟
جريجوريو:
لقد سرت الضجة. انتشر الخبر بأسرع من البرق. يتهمون السكرتير بمحاولة حرق الأوراق إياها، السجلات.
نازارينو:
ليست الأوراق فقط، أراد أن يحرق المكتب كله.
أوجو:
ولماذا إذن؟ إنى أسألك.
نازارينو:
ليمحو الآثار قبل أن يرحل. بخبث ولؤم.
(دخل آوجستو منذ لحظات)
أوجستو:
(مضطرباً) غير صحيح يا سيادة العريف! أقسم على ذلك! هذه أكاذيب! سخافة. إنها ذرائع دنيئة! **(يبعد يده عن خده)** انظر الدم. كانوا سيقتلوننى. أرادوا أن يحرقوا البيت، ويقدرون على ذلك!
جريجوريو:
(هادئ لم يتأثر) نعم، نعم، لكن الاتهامات لم تخلق هكذا من لا شىء.
نازارينو:
(يشير إلى آوجستو) لقد جرى تواً إلى البغال ليتفق معه، أتفهم؟ كنا سنشاهد منظراً جميلاً.. هاتين السيدتين فوق بغلين.
جريجوريو:
نعم يا سيادة العريف. هؤلاء الناس كانوا على وشك الهروب.
نازارينو:
بالضبط. ولو لم يحذر أحدهم لكنا رأينا العش خاوياً والعصافير قد طارت. لكننا هنا.
جريجوريو:
هروب غير متوقع، فى الخفاء. دون هدف أو دافع. إننى أدين كل الانحرافات. إننى هنا لأمنعها، لكنى يجب أن أقول إن السكرتير وأسرته كانوا على وشك ارتكاب شىء غريب.. جداً. تصور أنهم يتركون كل شىء، إنهم يريدون..
أوجستو:
(بيأس) إننا راحلون يا سيادة العريف.. راحلون!...
نازارينو:
(بعنف وسخرية) إلى أين؟ كيف؟ ولأى شىء؟ وبأى نقود؟
أوجستو:
قد نموت فى حفرة إذا لزم الأمر.
نازارينو:
كيف حدث أن تكلمت فى الصباح بعكس ذلك؟ أتسخر من القرية؟
أوجو:
من فضلكم، من فضلكم، لنرتب أفكارنا .. أليس ذلك بالتحديد ما طالبت به القرية.. أن يرحلوا؟
نازارينو:
(صائحاً) ليس هكذا! ليس هكذا!
جريجوريو:
(هادئ عنيد) ها هم أناس لا يريدون الرحيل.. كيف يمكن أن يغيروا رأيهم بطريقة عبثية مثيرة للسخرية؟ وطردهم لم يتقرر على الإطلاق. لقد استبقيت القرار ليصدر مناسباً لمسلكهم.
أوجستو:
مناسباً.. **(يطلق ضحكة صاخبة)** آه! آه! مناسباً لمسلكهم.. برافو! مناسباً لمسلكهم.
جريجوريو:
(بحدة، ناظراً إلى آوجستو) لقد كان ذلك هروباً، قرار صبيانى سخيف. وهكذا لم تسمح به القرية. القرية لا تسمح بأن يهربوا، فذلك يحدث اضطراباً، وأنا بصفتى عمدة...
آوجستو:
بصفتك عمدة... **(يضحك هازئاً)** آه! آه! بصفتك عمدة.. بصفتك عمدة.. **(فجأة يتوجه يائسا إلى العريف)** سيدى العريف، لقد تحملنا الكثير. هذا هو السبب الوحيد.. الكثير، فى لحظة معينة أدركنا فجأة أنه كثير، وأنت الذى جعلتنا نفهم. لقد أرادوا أن يوقعوا بنا! فقلنا لأنفسنا.. حسن لنرحل وكفى، فمهما حدث سينتهى الأمر ونرحل.
(يلتفت لحدوث صوت. دخل جاكومو منذ لحظة. صوته خفيض ورتيب كالعادة)
جاكومو:
أرأيت يا آوجستو إن ذلك غير مسموح به. لقد ساعدتك دوماً. والآن، أن تغادرونا هكذا، كلا.
أوجستو:
(متذللا) لماذا يا جاكومو؟
جاكومو:
(ناظراً إلى الأرض) أنت تعرف. لا يمكنكم الرحيل.



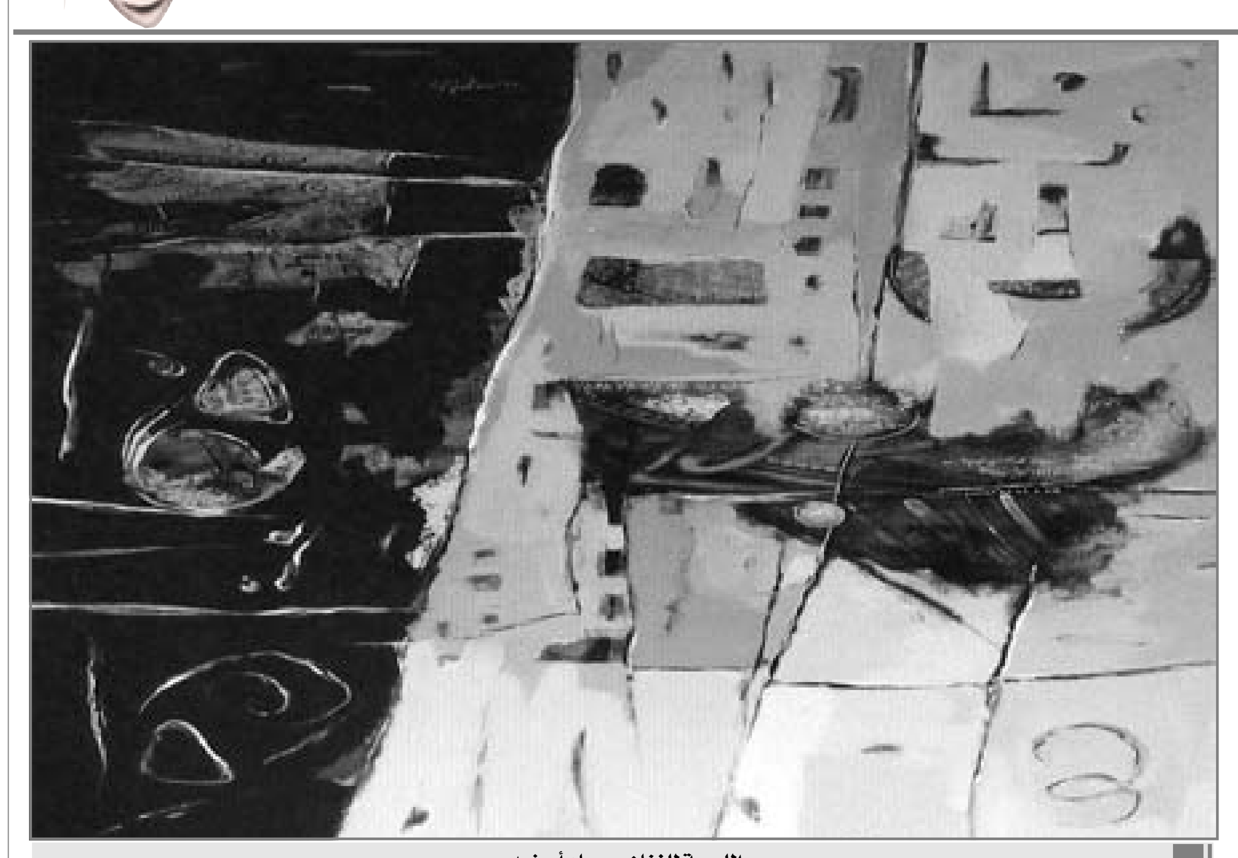
● العرض الروسى «بداية الخلق» لفرقة مسرح سورجت اعتذر المسئولون عنه عن المشاركة فى الدورة الحالية للمهرجان التجريبى.

• أفضل الجمهور هو ما لا يذهب إلى المسرح، لهذا خرج بمسرحه إلى الشوارع. وجماعته مرنة لأقصى حدود المرونة، يتغير عدد أفرادها حسب الحاجة، فقد يكونون خمسة عشر وقد يبلغون المائة.

أوجستو:
(**يكرر العبارة لنفسه**) لا يمكننا الرحيل...
جاكومو:
(**بلطف**) كلا، إننى أتحدث جاداً، وأنت تفهم ما أعنى.
أوجستو:
(**ينظر إلى العريف ويتكلم بصوت خافت**) سيدى العريف، أتعرف من أين يأتى الشر كله؟ منك، من حضورك. أنت الذى ألحقت بنا العار. لا أجرؤ على الكلام بعد الآن. فى حين أن الحقيقة، الحقيقة المجردة، فى غاية البساطة، إنهم وكل القرية وكل الناس الغارقين فى وحل هذه الجبال لا يستطيعون الاستغناء عن هذا البيت. لا يمكن لأحد أن يستغنى عنه.. لا هؤلاء الذين يأتون كل يوم، ولا أولئك الذين لا يأتون قط، أو يأتون فقط ليرمونا بالحجارة، أو حتى يجعلونا نسمعهم يتحدثون عن ذلك. الشراسة، والضراوة.. والرغبات الشريرة.. ومياه هذه الجبال العكرة، تصب كلها عندنا هنا. إنه الفساد.. وحتى عندما يقولون إنهم يريدون الإيقاع بنا وقتلنا! وحتى قرار الطرد! لقد كان قرار الطرد ليحكموا قبضتهم علينا، ليتلهوا أكثر، ألا تفهم. لن يتركونا قط. لا غنى لهم عنا. لن يعرفوا ماذا يفعلون بدون البيت رقم (7) (**صائحاً**) لكننى...
جاكومو:
(**دائما بهدوئه الثقيل**) لكنك كنت دائماً مجنوناً إلى حد ما، يا آوجستو. سأقول لك شيئاً.. غداً ستكون قد تغيرت. إنك هكذا.
أوجستو:
(**متذللا**) نعم.. من المحتمل. نعم. لكن...
جاكومو:
لكنك لا تفعل شيئاً سوى أن تقول وتعود فتنقض ما تقول.. فى بداية الأمر أردت أن ترحل، ثم تريد أن تبقى. إننا نخطئ إذ نأخذك مأخذ الجد.
أوجستو:
راعى سيادة العريف.. الحاضر هنا..
جاكومو:
نعم، سيادة العريف، الغريب.. هو ذا. كل ذلك بسببه.. إنه هو الذى أثاركم جميعاً هنا، فى هذا البيت. أعرف ذلك. ولكنه سوف يذهب وسيعود كل شىء كما كان.
أوجستو:
حقا! لكن إيلينا أيضاً، كما تعرف. إيلينا أيضاً، قالت...
جاكومو:
نعم! منذ سنوات ومدام إيلينا تتظاهر بأنها لا تسمع شيئاً، لا ترى شيئاً مما يحدث فى هذا البيت. لكنها تأكل ما أحضره لكم، وأنت أيضا. لا ينبغى أن تولى أهمية كبيرة لما تقوله مدام إيلينا. غدا، هى أيضا ستتغير.
أوجستو:
من المحتمل، طبعا.. فكل الناس يتغيرون. (**يخفض من صوته**)... وربما غداً.. إيرين أيضاً... لأنك تعرف... إنها إيرين يا جاكومو، إيرين التى أرادت أن ترحل...
جاكومو:
(**بعد لحظة صمت**) إيرين؟
أوجستو:
نعم. أرادت أن ينتهى كل ذلك. (**صمت**)
جاكومو:
لقد غضبت هى الأخرى. لو أنى أنا مع هذا الغريب فى البيت لكان يصيبنى الضجر أحياناً!. غداً تتحسن الأمور. (**دائماً بنفس الهدوء مشيراً إلى أوجو**) أترى يا آوجستو... إنه هو هذا السيد الذى سبب كل البلبلة. لقد فعل. لقد قال.. لكنه لا يعرف شيئاً. لا يعرف أنى تركت العمل، المزرعة.. وأهلى، بيتى.. زوجتى.. حتى لقد أهملت أطفالى.. وأنى أصبحت هزءاً للقرية كلها.. لماذا؟ من أجل عاهرة صغيرة عرجاء. أمر لا يصدق. لا يمكننى أن أكون غبياً ومعتوهاً أكثر من ذلك. لكن الآن فنحن مرتبطان.
أوجستو:
مرتبطان؟...
جاكومو:
بالضبط لن تتركنى، فات الأوان.. اذهب من هنا أنت وزوجتك إن أردت، لن يمنعكما أحد. فات الآوان لكنكما ستتركان إيرين لى. هو ذا.
أوجستو:
(**يظل لحظة منكس الرأس**) جاكومو، إنك تعرف جيداً أنه فى لحظات معينة، يكون الوقت قد فات. لم نعد نستطيع أن نتحمل أكثر من ذلك.
جاكومو:
لقد سبق لك أن تحملت الكثير، وسوف تتحمل.
أوجستو:
(**بصوت ثاقب**) آه! نعم... أنت هنا من أجل إيرين، هه؟ والعريف نفسه من أجل من تعتقد أنه عاد؟ وهؤلاء البلهاء فى الأسفل، لماذا هم هنا؟
جاكومو:
اخرس!
أوجستو:
أخرس؟ لماذا؟ إنك تراهم جيداً، من هم هنا!
جاكومو:
(**صائحاً**) اخرس!
أوجستو:
(**يصيح فجأة**) وأبوك، أبوك هنا، وأنت تراه، أبوك.
جاكومو:
(**بحدة أكثر**) اخرس!
أوجستو:
(**بصوت خفيض**) أبوك! لابد أن تشعر بأشد الخجل. أنت الذى قتله. أبوك.
جريجوريو :
نعم، أنا (**مخاطباً أوجو**) كانت ساعة مشئومة التى استدعيتك فيها! لكن ماذا تريد بعد؟ (**مخاطباً الجميع**) أنا الأول. أول من فهم اللعبة كلها، ماذا يمكننا أن نأخذ من عاجزة. ومن يكون هو إن لم يكن عجوزاً؟ قد يجد فى العار الكثير من الشجاعة. من ذا الذى يستطيع تحمل مخاوفه الخاصة.. أمر صعب، أليس كذلك يا سيدى العريف؟ من الصعب فهم أعماق النفوس والبيوت. تعجب. اسخط. إنها سنك ودورك. أليس جميلاً أن تكون أسوأ منا جميعاً؟ الجميع. بالتأكيد، بما أننا هنا جميعاً من أجلها. (**صائحاً**) من أجل إيرين! من أجلك أنت يا إيرين، قولى شيئاً يا إيرين، لقد حان الوقت.
أوجستو:
حذار أيها العجوز القذر سيقتلك ابنك.
جريجوريو:
ولم لا، عجباً! لن نهتز بعد الآن.. يا إيرين، كم من ليلة ناديناها وكانت تجيب فى كل مرة.. وهذه المرة لا، بسبب واحد عريف! ليس ذلك بعدل.
أوجستو:
كفى!
جريجوريو:
إيرين! إيرين!
إيلينا:
(**تدخل**) هذه الليلة عندنا أناس كثيرون، لو لم يكن هناك فى الشارع هؤلاء السوقة الصغار الذين يسببون الفوضى.. (**تخاطب أوجو**) إن الأولاد سيئو التربية فى هذه البلدة.
أوجستو:
سوف نجعلهم يرحلون يا عزيزتى. سنهتم بذلك، سنكون على ما يرام عما قليل.
إيلينا:
برافو، يا عزيزى آوجستو، لأنك تعرف أننى لا أرحب أن يأخذ عنا سيادة العريف فكرة، أقصد فكرة.. (**تصرخ**) الرحمة يا إلهى الرحمة! لماذا نستمر فى ترديد هذه الكلمات، دائماً نفس الكلمات، لماذا نكذب عندما لا نستطيع تحمل المزيد! يا إلهى ماذا أفعل بين هذه الحيطان الأربعة، بين هذه الأشياء الفظيعة؟ أعنى يا إلهى علىّ تحمل وجودى هنا. ماذا فعلت بى يا آوجستو؟
أوجستو:
إيلينا، رحمة بنا، ماذا جرى؟ أى خطر ترينه؟ إننا نتناقش مع أصدقاء..
إيلينا:
يا أبتاه، أبى الرئيس! كيف أمكنك أن تسمح بما فعلوه بابنتك، ابنتك الصغيرة المسكينة؟
أوجستو:
أيها السادة، اعذروا عزيزتى إيلينا، يا سادة. لم تكن تشكو قط، لكن قطرة الماء الأخيرة، إنكم تفهمون.. إيلينا رحمة بنا، ليس الوقت مناسباً.
إيلينا:
يا إلهى.. لماذا لم أمت منذ وقت طويل؟ لم أعد أستطيع.. لم أعد أتحمل..
أوجستو:
أرجوكم يا سادة.. زوجتى ليست على ما يرام.. لو سمحتم نستأنف المحادثة فيما بعد.. (**إيلينا تنتحب**) نعم أعرف جيداً إنها غلطتى. اتركونا. إننى أتعس إنسان لكنى أرجوكم.. (**يغير نبرته**) آه! إنك مسرور أليس كذلك أيها العريف؟ (**مخاطباً الجميع**) ألن تغربوا عنا فى النهاية! ماذا تعيشون فى بيتى. يا حفنة أوغاد، ماذا تطلبون؟ إيرين؟ إنها تكرهكم! كلكم! طالما أنكم على هذه الحال! تكرهكم دوماً. ولن تروها بعد الآن. انتهى! انتهى! إنا راحلون! (**يمسك بسكين**) أبداً لن تروها، أتفهمون؟
جاكومو:
(**يجرده من السكين بسهولة، دون عنف**) نعم. ربما يكون ذلك حسناً لكنه غير ممكن. (**يتجه فجأة إلى الباب**) إيرين، أصحيح أن كل شىء قد انتهى؟ ولن أعود أراك يا إيرين؟ أجيبنى، تكلمى، أريد أن أسمعها من فمك، أجيبينى يا إيرين.
(**يضاء الممر الملاصق.. إنها هناك ممددة على سريرها، تماما، وعيناها ثابتتان**)
جاكومو:
(**مواصلاً حديثه**) قولى إن كل ما حدث بسبب الغريب، أليس كذلك؟ لأنه جاء وتكلم معك أيتها البلهاء! لكن الحقيقة أنك مجنونة به! خطيبك كما تسمينه! ولماذا لا تسمينه زوجك طالما أنت هكذا (**يضحك ويخبط الباب**) زوجك! ربما تعتقدين أنه لا يعرف! تعتقدين أنه لا يعرف من أنت؟ إنه هنا يا إيرين، عرفيه بنفسك، افتحى الباب وأرى نفسك لخطيبك.. افتحى! (**ينفتح الباب تحت وطأة خبطاته. ينخرط جاكومو تقريباً فى صراخ**) معذرة يا إيرين! (**وفى نوبة فجائية**) كلا، انهضى وامشى أيتها العرجاء! تقدمى لأنه هنا ليراك!
(**تأخذ إيرين عكازيها، تنهض وتعبر الغرفة. يبتعد وقع عكازيها**)
إيلينا:
إلى أين تذهبين؟ أين تذهب بعكازيها؟ فلتجروا، اجروا بسرعة. (**ضجة. صراخ. يخرج نازارينو ونيكولا. يعود نيكولا فى الحال**).
نيكولا :
إنهم يحملونها. لقد ألقت بنفسها من النافذة. سوف نستدعى القس، لا أعتقد أنه سيصل فى الوقت المناسب.
(**يحمل بعض الفلاحين إيرين ويرقدونها فاقدة الوعى**)
إيلينا:
(**بألم شديد جعلها تبدو هادئة**) إيرين، أمن الممكن أن تثقل حياتك القصيرة للغاية مثل هذه الآلام المتراكمة؟ من الذى جعل من فرح الآخرين عقاباً لك؟ القلق، نعم، قلق الأم الرقيق أصبح بالنسبة لك قسوة وفظاظة! لكن كيف أمكن لهذا الشىء أن يحدث ويستمر ويسبب الشقاء تلو الشقاء حتى هذا الحجر الذى التقطوك من فوقه؟ إذن ما من نظرة، حتى وإن كانت شاردة، تلقيها علينا نحن الآخرين؟ إيرين، ألا تعرفين أنه من كل صخب العالم، لا يصل إلى أذنى إلا صوت واحد.. خطوتك البائسة فى البيت.. إنها تطأ قلبى فى الصحو والمنام، لم يكن أمامى إلا أن ألاحقها! لكننى عندما أمثل أمام الله فسوف أسأله. إلهى! ماذا فعلتَ؟
نيكولا :
صه، إنها تفتح عينيها، إنى متأكد أنها ستغلقهما بعد قليل.. وهذا أفضل ما نتمناه لها.. (**مخاطباً العريف طالباً منه الهدوء**) سيدى العريف، اذهب إلى مديرية الأمن لقد أديت مهمتك، ستصبح ضابطاً.
(**أوجو يعبر الغرفة فى صمت تام ويستعد للخروج**)
نيكولا :
آوجستو، إن الصغيرة لم تحصل على شىء قط.. لو قلت لها شيئاً يدخل عليها قليلاً من البهجة.. شيئاً من البهجة تأخذه معها..


اللوحة للفنان محمد على الدسوقى

● إن الراقص ليس بحاجة لأن يصور انفعالات، إنه بحاجة لأن يصور حركة، ربما لم يكن له حتى أن يكون شخصا، قد يكون شيئاً أو مكانا أو زمانا.


اللوحة للفنان «عماد أبوزيد»

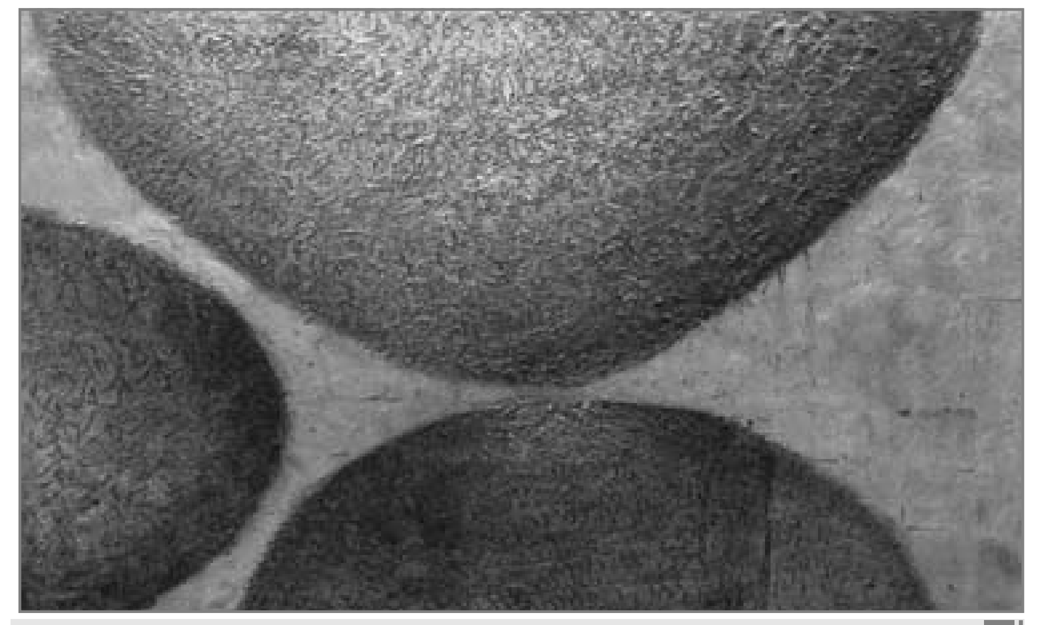
أوجستو:
أى شىء؟
نيكولا:
أى شىء.
أوجستو:
إيرين، إيرين، أتسمعيننى؟ عندى لك خبر رائع.
إيرين:
(بإعياء) آه!
أوجستو:
نعم، بالضبط، فرصة عظيمة! لقد أشفاك سقوطك، أشفاك، أتفهمين؟ بالتأكيد فإن ساقيك قد جرحا الآن، لابد من معالجتهما، وتضميدهما.. إلخ، لكن ذات يوم سنفك الضمادات وتستطيعين المشى.
إيرين:
سوف أمشى؟
أوجستو:
نعم. فى غاية الإتقان ككل الناس.
إيرين:
سيكون ذلك صعباً.
أوجستو:
ألا تصدقى؟ حسنا، لقد قال الطبيب ذلك.
إيرين:
ارفعنى قليلاً...
أوجستو:
بالتأكيد.
إيرين:
أتقول إننى أستطيع الذهاب إلى كل مكان مثل الآخرين؟
أوجستو:
بل أفضل لأن الحركة والجرى سيكون أمراً جديداً بالنسبة لك. يقال إن شيئاً كهذا قد حدث ذات مرة فى روما.
إيرين:
إنك تخدعنى.
أوجستو:
أخدعك، أنا، أيتها البلهاء الصغيرة؟ أولى بك أن تسمعى ما يتهامسون به، فالجميع متعجبون.
إيرين:
الجميع؟ و... العريف؟
أوجستو:
العريف.. آه نعم.. حسناً، لقد كان رأيه كالتالى: الآن وقد شفيت، جميلة كما أنت يا إيرين، مع كل الذين سيطلبونك للزواج فلن تهتمى به.. لذلك رحل حزيناً.
إيرين:
لقد رحل؟
أوجستو:
نعم، لكنك تعرفين، لم يرفع عينيه عنك، كنت تروقين له كثيراً.
إيرين:
نعم، كثيراً.
أوجستو:
أتسمعين؟ ها هو يا إيرين، لقد اضطر أن يعود من أجلك.
أوجو:
نعم.
أوجستو:
وحتى قول جاكومو «بأنه خطيبك، زوجك» كان من أجل الدعابة، طبعاً لكن لو كان ذلك حقيقة؟ تقال أشياء كثيرة من أجل الدعابة فتصبح أموراً جادة. **(يقوم بإشارة لأوجو)**
أوجو:
نعم.
أوجستو:
أتسمعين يا إيرين ما أقوله لك؟
إيرين:
إنى أسمع، ولكن لماذا تريدون جميعاً خداعى؟
أوجستو:
يا لك من عنيدة! ماذا ينبغى لإقناعك؟ قس؟ لكن ذلك من الممكن عمله!
أوجو:
نعم.
نيكولا:
بالتأكيد. فأنت اليوم ضعيفة. لكن من يدرى؟ ربما غداً...
إيرين:
حسن. غداً.
أوجو:
ولم لا يكون الآن فوراً؟!. لا حاجة بنا للانتظار.
أوجستو:
إيرين، أتسمعينه، هذا رائع! سوف تتزوجين حالاً. هيا أسرعوا أنتم الآخرين. أعدوا كل شىء.
إيرين:
إن ذلك حقيقى إذن!

نازارينو:
بالتأكيد.
نيكولا:
إننا هنا لنقوله لك. نحن الشهود.
إيرين:
سيكون هناك كل ما يلزم.
أوجو:
كل ما يلزم يا إيرين.. ستكون حفلة عرس جميلة، من تلك التى يحب المرء أن يتذكرها لوقت طويل. **(مخاطباً الآخرين)** هل سمعتم؟ اجتهدوا ألا ينقص شىء.. الحلوى، الزهور، الموسيقى، وكل ما يلزم فى مثل هذه الحالات. **(مخاطباً إيرين)** أليس ذلك ما ترغبين فيه؟
إيرين:
والهدايا؟
أوجو:
فيما بعد، لقد فكرت فيها بالفعل. لابد من بعض الوقت، لكنها ستكون رائعة.
إيرين:
لكن أيكون الزواج.. الآن؟
أوجو:
على الفور.
أوجستو:
فى التو.. انظرى.. إنهم يستعدون. سوف يصلون جميعاً. إن الموسيقى قد...
نيكولا:
والمرطبات...
إيرين:
لكن شعرى مشعث قليلاً، ربما..
أوجو:
(يداعب شعرها برقة) ها هو.
القس:
(يتقدم) لقد استدعونى وهأنذا قد أتيت.
أوجو:
ليس من أجل الاعترافات الأخيرة.
القس:
أعرف. لقد أخبرونى بكل شىء عند الباب. تعال إذن.
(وبإشارة يستدعى أوجو بجانب إيرين ويقف فى مواجهتها)
إيرين.. ينبغى أن ألومك لأنك فقدت الثقة. لماذا أيتها البلهاء الصغيرة؟ ألا تعرفين أن كل الأشياء التى تحيط بنا أشياء عابرة؟ ليس هناك سوى المجانين من يعولون عليها. هيا لنحتفل بهذا الزواج.
نيكولا:
(يهمس إلى أوجو) لابد من إعطاء القس كتاباً، لكى يتظاهر بذلك. أى كتاب...
أوجو:
(هادئاً) ألم تدرك حتى الآن إننى أريد الكتاب الحقيقى والأقوال الحقيقية؟
القس:
الكتاب معى. **(يقرأ)** «ليربطكما الإله فهو الرحيم بكما العطوف عليكما وقد اتحدتما الآن...» **(يتوقف)** أهذه رغبتك حقا؟
أوجو:
يا أبت. افعل كل ما ينبغى حتى أكون أنا وهى معاً فى هذه الدنيا وفى الآخرة. ليكون كل شىء حقيقياً إلى الأبد.
القس:
أوجو، أتريد أن تأخذ إيرين كزوجة؟
أوجو:
نعم.
القس:
إيرين، أتريدين أن تأخذى أوجو كزوج؟
إيرين:
نعم.
القس:
«إننى أربطكما بالزواج» وأنت يا إيرين كونى خاضعة لزوجك لأن الرجل هو سيد المرأة.
إيرين:
سأكون.
القس:
وأنت يا أوجو، أحبها حتى تبدو هى أمام الله دون شائبة، احمها، وأطعمها، وأحطها بالرعاية.
أوجو:
سأفعل.
القس:
ارتبطا بطريقة تجعل منكما اثنين فى واحد. وهكذا تبلغان معاً شيخوخة سعيدة، بانتظار السلام المدخر للمصطفين.
إيرين:
(هامسة) أوجو، أى بهجة! سيحسدنى الجميع. لكم أنت جميل! كم سيطيعك الجميع!
أوجو:
تعرفين أننى لست بهذه الأهمية كما تعتقدين.
إيرين:
كنت دائماً أتوق إلى ذلك.. لأكم أحب أن أتنزه معك! **(صمت)** أتعتقد أنهم سوف يلاحظون أننى أعرج؟
أوجو:
(بصوت خفيض وبنبرة أليفة) كلا، لا أعتقد ذلك. ثم، أتعرفين لماذا يا إيرين يحنو علينا المولى ويهتم بنا خاصة؟ ذلك بالتحديد لأنه يرانا جميعاً، كما نحن، كعرج مساكين. افهمى ذلك. فهو الله، محاط بكثير من الأشياء الكاملة.. إذن لابد له منا، نحن البشر لكى نحركه ونثيره ونجعله يفكر.. أعتقد أنه يحب فينا، العجزة المساكين...
إيرين:
أرجو ذلك.
(تقترب إحدى الفلاحات، زوجة جاكومو، وتضع فى يدها زهرة)
إيرين:
شكراً.
أوجو:
(مخاطباً الجميع) أعتقد أن العروس تريد أن تسمع بعض الموسيقى.

● المركز الثقافى الأسبانى ينظم الأسبوع القادم دورة فى الترجمة (اللغة الأسبانية) لمدة ثلاثة أيام.



• ثمة رقصات للاحتجاج والتمرد، ورقصات تعبر عن طقوس دينية وجوانب من الفولكلور الأمريكي، ورقصات للسخرية، وأعمال تحاول أن تستكشف دور المرأة من حيث هي فنانة ومن حيث هي امرأة، وربما كان أكثر مجالات اكتشافها غنى وخصوبة، هو محاولتها الاقتراب من الميثولوجيا.



اللوحة للفنان «عمر النجدى»

مجالات النص الدرامى مساحات العرض المسرحى

بعد أن شاهد "أنطونين أرتو" عروض الرقص فى جزيرة بالى، أخذ على عاتقه مهمة قراءة إيماءات الراقصين والمؤدين من منظور بين ثقافى.

ولعل ما أثاره فى هذه العروض هو حضور المؤدين وإحساسهم بأن أداءهم ليس فعلا تمثيليا، بل هو نوع من المسرح الخالص، حيث يكتسب كل شىء، بداية من المفهوم وحتى الإدراك، قيمة ووجوداً بالقياس إلى درجة الممارسة على خشبة المسرح.

وعلى الرغم من أن "أرتو" لاحظ أن أداء هؤلاء الممثلين يجعلهم فى حالة تجريد: يتحولون أثناء أدائهم إلى دمى متحركة تصدر صريراً آليا، وهى حالة من التجرد الشامل والمنظم عن صفاتهم البشرية. ومع أن إيماءاتهم لا تجدى معها أى ترجمة إلى لغة منطقية، فقد حاول "أرتو" أن يقوم بهذه الترجمة: توضح حركاتهم قيمة التقاليد التى تعلموها ويطبقونها بمهارة فى العروض، ووجد أن قدرتهم الفائقة تؤكد أن هناك نسقا يرتكز على علم الرياضيات. ولذلك سعى إلى كتابة النص الذى يمكن من خلاله قراءة حركات أجسام الراقصين.

وتستوقفنا قراءة "أرتو" هذه لكى نستخلص منها بعض الأطروحات المعاصرة حول العلاقة بين النص والعرض، وهى فروض يمكن أن تصوب بعض الأخطاء التى تسللت إلى البنية التأسيسية لدراسات الدراما/ المسرح/ العرض المسرحى: الدراسات الثقافية والأدب، ودراسات العرض المسرحى، وتاريخ المسرح والدراسات المسرحية. وهنا أريد أن أستكشف العلاقة بين النص ونصية العرض المسرحى، باعتبار أنها مسألة تشوبها مفاهيم التأليف، رغم الاستقرار أو التوظيف السيادى للمؤلف نفسه. كما اهتم بالأساليب التى تتم بها صياغة مفاهيم التأليف أثناء الجدال الحالى حول العرض المسرحى، إذ ينصب اهتمامى على تعارض "نصية العرض" مع حصان طروادة الذى ينتمى للمؤلف الغائب، وهو النص الدرامى. ولعل السبيل الوحيد لتأمل كيفية تعارض النص الدرامى مع العرض المسرحى هو تأمل الوسائل التى توضح مسار الدراما/ المسرح/ العرض المسرحى اليوم.

وقد أشار "كليفورد جريتز" إلى أن الفضيلة الكبرى لامتداد النص إلى ما وراء الكلمات المكتوبة على الورق أو المنقوشة على الحجر يعنى أنها تدرب الانتباه على كيفية كتابة الحركة ووسائل نقلها وعملها، وما ينطوى عليه تثبيت أحد معانى تدفق الحركة - التاريخ مما حدث، والفكر من التفكير، والثقافة من السلوك - لكى تصبح صالحة للتفسير الاجتماعى.

وهى فرضية تمكننا من قراءة العروض المسرحية وكأنها نصوص ونحلل عمل الدلالة فى هذه العروض، ونتساءل عن إمكانية كتابة تلك العروض المسرحية بشكل متتابع، ونثبت معانيها فى نصوص، على الرغم من ميل العواطف الرومانتيكية إلى الزحف فى اتجاه معاداة العرض المسرحى (المتعدد الأشكال والمتجاوز للحدود والقابل للتعديل) للنص الدرامى (المسيطر والكامن والعرفى والحرفى). ومن الغريب أنه يجب أن ننظر إلى النصوص بهذه الطريقة، (وإلا كيف تأتى النصية دون وجود نص)، وقد يوحى هذا التفكيك بأن النص ليس هو ما يبدو عليه فى شىء، وإلا كيف يُفهم النص باعتباره وعاء التأليف ووعاء القيم الحرفية، وقبول الدور السيادى.

وينشأ جزء من هذا الاضطراب من طريقة تفكيرنا فى النص بثلاثة طرق متداخلة هى كالتالى:

النص باعتباره وسيلة نقل شرعية للقصد التأليفى.

النص باعتباره تناصاً أو مجال نصية.

لنص باعتباره شيئًا ماديا (النص بين أيدينا).

ففى كتاب "من العمل إلى النص "يقدم لنا" رولان بارت" فى احتفاله الكلاسيكى بالنصية تمييزا واضحاً بين المعنيين، حيث يصف الشريحة المعرفية لمفهوم النصوص المكتوبة، ويميزها عن المفهوم التقليدى للعمل، فى معنى أقرب إلى معنى النص، ثم يشخص لنا ملامح ونتائج هذا الخلط بينهما. فالعمل عنده هو عنصر المادة الذى يشغل الفراغ، ووسيلة نقل التوليد الثقافى التأليفى، وهو مدلول يتم تناوله من خلال التفسير، أما النص فهو مجال الإنتاج فضلا عن التفسير، ومجاله هو الدال، وهو محكوم بالكناية فضلا عن منطق التأويل، وأفضل صور تناوله التى تتم عبر نشاط التداعى والتتابع والتحويل هى الأداء. وإذا كان العمل الذى يعد موضوعاً للتفسير التأليفى، هو فى النهاية مادة معرضة للاستيعاب، فإن النص ليس مادة، بل هو مجال، إنه المساحة الاجتماعية التى لا تجعل أى نوع من اللغة آمن من الخارج، ولا يمكن أن يحل محله أى موضوع للنطق (الكلام). وإذا كان العمل تأليفى وتفسيرى ومستوعب، فإن النص يواجهه باعتباره مجالاً لممارسة اللعب والنشاط وإنتاج الدلالة.

ومن غير المدهش أن يؤكد هذا التعارض بين العمل (تأليفى ومغلق وثابت ومفرد ومستوعب) والنص (مفتوح ومتحرر ومتغير ومميز بالتناص وقابل للأداء والعرض) فائدته فى تعزيز الخطاب المعاصر حول العرض المسرحى، لأن النص بهذا المعنى يكون أدائيًا على استحياء. إن النص عند "بارت" هو مجال الدال والنصية واللعب، وبالطبع أيضا اللذة التى لا تنتهى" وما دام التفسير خاضعا مطيعا فإن العرض المسرحى يكون لا مبال، ويعيد ترتيب كلمات النص بطرق مختلفة.

ومع تطبيق "النصية" على قراءة الجسد والأداء امتزج مفهوما النص هذان (النص باعتباره عملا والنص باعتباره نصية) واتحدا فى معنى ثالث هو الكلمات المكتوبة على الورق. ومن الممكن الاستفادة من التعارض البسيط بين خشبة المسرح وصفحة الكتاب فى أساليب تأليف العرض المسرحى وتأسيس معناه. ولا عجب أن تشارك استراتيجيات التأليف (الأدبى والأدائى) فى بلاغة الأصل/ الجوهر، وتقيم العلاقة بين النص والعرض. ولذلك فإن تأليف العرض المسرحى ومعناه، من المنظور الأدبى هو كيفية التعبير التام عن هذه الإيماءات والمعانى والموضوعات الموجودة فى بنية العمل على نحو غير لفظى.

وهى إيجابيات كامنة فى الصفحة المكتوبة، وتسمى "الملامح التأليفية للعمل".

وعلى الرغم من أن رؤية تمركز النص تعمم القراءة وتجعلها ممارسة تفسيرية (معنى المسرحية كامن فى النص بغض النظر عن الأساليب التى نتهيأ بها لقراءتها) فإنها تعمم مفاهيم العرض المسرحى (تنساب معانى المسرحية على خشبة المسرح بغض النظر عن كيفية تهيؤنا لاستنتاجها وقراءتها) وهنا يكون النص مجرد مدلول للطبيعة الأدائية للمسرحية وحالة لإمكانية الأداء.

ويتعلق جزء من المشكلة فى سبيل فهم النص والعرض المسرحى بفروض اختزالية لاستمرارية شرعية النصوص المطبوعة، أو النصوص باعتبارها شيئا ماديًا يأوى عمل المؤلف. لأنه، رغم اصطلاحنا على مشاهدة العرض المسرحى باعتباره يتسم بتنويعة إيمائية وتصويرية ونصية فكرية، فإن فكرة وجود النص على خشبة المسرح تقاوم التغير بشكل يثير الدهشة. ومع ذلك فإن المناقشات الحالية حول العلاقة بين النصوص كموضوعات مادية وأفكار العمل التأليفى قد احتوت داخل النص السلطة التأليفية المفترضة (القصدية أو غيرها).

ولكن ما هى مضاعفات فهم القراءة باعتبارها مجال السيطرة النصية والنقل الصريح للسلطة التأليفية، والثقافة المهيمنة والعرض المسرحى باعتباره وسيلة لتفادى هذه السلطة. يصف "فيكتور تيرنر" فى كتابة "الطقس الدرامى/ الدراما الطقسية: انثروبولوجيا أدائية انعكاسية" مشاركته مع "ريتشارد شيشنر" فى ورشة بعنوان "الأنثروبولوجيا/ العرض المسرحى" أنه بالرغم من وجود عنصر تناصى فى هذه الورشة، فإن العرض المسرحى فى النهاية هو صيغة دقيقة - بالنسبة لناتج سلطة العمل المقدم (وهو طقس ندمبو)، ففى اللحظة التى يصير فيها هذا العرض بين ثقافى وتناصى فإن طقوس ندمبو فى النهاية تفكك بعضها البعض وتخلط مفاهيم العرض المؤلف كلية؛ بمعنى أنها تفقد قيمتها، لأن ذلك الآخر المخلص يختفى ويحل محله العرض ويكون تأليفه (سلطته التأليفية) فى العرض نفسه. وعلى الرغم من أن "تيرنر" يعارض بين القراءة الفعل هنا، بهروبه من سلطة النص المميتة، من أجل النشاط الاستكشافى للحياة وعرض مسرحى مفعم بالحيوية، فإن أجسام المؤدين التى يقدمها لنا هى أجسام قارئة تبحث فى أدائها، ليس فقط عن النص الذى تقدمه، بل أيضا عن العمل التأليفى الغائب.

وفى النهاية لا يمكن لنا بأى حال من الأحوال أن نجزم بفشل العرض المسرحى أو الدراسات المسرحية نفسها فى تحقيق وعدها بتقديم النموذج الجديد. ولكنى أعنى أن مقدار الصعوبة فى الاكتشاف غير الواعى لهذا النموذج، دونما فهم لمفاهيمه والمعنى الذى يستخدمه لكى نحدد تناولنا بأسلوب جدلى ذى كفاءة. فالنماذج الجديدة دائما تكون متخفية فى تاريخها بطرق يصعب ملاحظتها. ولكى نفهم دراسات العرض المسرحى من خلال التعارض بين النص والعرض المسرحى، فإن هذا يعنى أن نظل أسرى الأساليب القديمة.. لأن كلاً من النص والعرض سجلات متغيرة الدلالة وإنتاج المعنى بشكل متناص، وبأساليب تفكك مفاهيم القصد والدقة والسلطة التأليفية والمعنى الحالى.

وفى نفس الوقت تحتفظ النصوص والعروض المسرحية بإشارة إلى هذه الدلالة، وأن تفسير كل من النص والعرض يكون متصلا من خلال رغبة فى التفويض.

النص والعرض سجالات متغيرة الدلالة وإنتاج المعنى



دعوة لقراءة العروض المسرحية بوصفها نصوصا علينا أن نقف أمام دلالاتها



تأليف:
بيل وارزين
ترجمة:
أحمد عبد الفتاح





• إن الحركة جزء أساسى فى سلوكنا، ونحن حين نتطوح فرحا أو نترنح حزنًا، فإن حركاتنا تصدر عن حالات انفعالية، رغم أنها ليست بحساب العقل إلا أنها تتضمن الطبيعية الجوهرية للتجربة الأساسية.



درة فنية مصممة بشكل جمالى دقيق

«الجمال النائم»

معالجة مسرحية جديدة للباليه الشهير

تاريخ من الفشل والنجاح لكنها تجربة شديدة الإبهار



أكد بما لا يدع مجالا للشك.. وهو مخرج كبير له باع فى المسرح والباليه أنه من الصعب بل ومن المستحيل تحويل باليه "الجمال النائم" إلى عرض مسرحى درامى قوى يمكنه منافسة هذا الباليه.. " لا يمكن لعرض ناطق أيا كانت جودة الكلمات وقوة الحوارات به أن يبارى هذه الرقصات.. فالرقص من خلال هذه المقطوعة الموسيقية الخلابة لفيسكى.. لا مثيل له.. ربما بعد 500 عام.. وعندما ينسى أو يتناسى الناس هذا العرض الراقص أو يندثر فن الباليه.. عندها فقط.. ربما يكون للجمال النائم مكان لعرض مسرحى درامى".. كانت هذه كلمات المخرج الروسى الكبير إيفان فسيفولوزسكى عندما حاول أحد الكتاب إقناعه بمشاركته فى تقديم باليه الجمال النائم فى شكل جديد كعرض درامى مسرحى...

وخلال سنوات قاربت على مائة عام.. حاول كثير من المبدعين التعامل مع هذا العالم.. وكتابة سيناريوهات وحوارات مختلفة.. لتقديمها على خشبة المسرح.. وفى وجود ذلك الباليه الحى بيننا.. ولكن كل هذه المحاولات باءت بالفشل.. حتى استطاع المخرج والفنان جون مورلى أن يعد نصا يعتمد بشكل كبير على التعبير الجسدى .. والروحى الوجدانى أكثر من الكلام.. حتى أن زمن الكلام وطبقا لقياسات مضبوطة يتراوح ما بين 8 إلى 10فى المائة من زمن العرض.. وكانت هذه التجربة الناجحة بداية لعروض أخرى كثيرة فى العديد من دول العالم والعرض الأول قدم بإنجلترا.. وتحديدا بمدينة لندن عام 1994.. واستمرت العروض.. المأخوذة عن باليه الجمال النائم.. نجح بعضها وفشل البعض الآخر .. حتى كانت هذه التجربة الأخيرة التى قام بها.. مسرح الشمال الغربى بمدينة بورتلاند الإنجليزية.. حيث يقدمون معالجة جديدة وناجحة لعرض الجمال النائم بنسبة حوار أكبر.. وقدرات تعبيرية أكثر صدقا عن ذى قبل؛ وهذا ما أجمع عليه كبار النقاد وأكدوا على أنه قد تفوق على عرض الجمال النائم الأمريكى الذى تم تقديمه على المسرح الكبير بنيويورك العام قبل الماضى. والعرض الجديد تحت إشراف المخرجة المتألقة جودى كافورى ذات الأصول العربية.. حضر أولى ليالى العرض حاكم مدينة بورتلاند وأقيم العرض على شرفه...

والجمال النائم.. عرض باليه روسى للعملاق شايكوفسكى.. والذى كتبه ووضع موسيقاه عام 1889 عن سيناريو كتبه ورسمه عملاق آخر وهو المخرج الروسى إيفان فسيفولوزسكى.. وقد قدم هذا الباليه لأول مرة على مسرح مارينسكى بمدينة سان بطرسبرج عام 1890.. واشتهر هذا العمل كثيرا.. وانتشر بشكل كبير وبات من أشهر عروض الباليه الكلاسيكية..

وإيفان فسيفولوزسكى (1825 – 1909) أحد أهم مخرجى المسرح فى روسيا خلال الفترة من 1881 وحتى 1898 ثم انتقل بعدها إلى مسارح سان بطرسبرج التى بدأت علاقته بها قبل ذلك العام بكثير.. وانضم للعمل أيضا بمسرح البولشوى الشهير.. وقدم مجموعة هامة من عروض الدراما المسرحية والباليه.. وارتبط بعلاقة قوية بمجموعة مميزة من الموسيقيين وعلى رأسهم شايكوفسكى، ليون مينوكس، وكيسر بوجنى.. ولم يكن فسيفولوزسكى مخرجا فقط.. بل كان كاتبا ومعدا دراميا.. وكان كذلك فنانا تشكيليا.. اعتاد رسم مشاهد وملامح شخصياته.. وملابسها.. ولعب دورا كبيرا فى نجاح واستمرار الجمال النائم حتى الآن.. ومن أهم أعمال فسيفولوزسكى وكانت أيضا تعاونا مثمرا.. ومازال يعيش بيننا حتى الآن باليه شايكوفسكى "كسارة البندق"...



وقد التقى شايكوفسكى بفسيفولوزسكى فى شتاء عام 1888.. بأحد مسارح سان بطرسبرج.. واتفقا على تحويل رواية "أوندين" للكاتب الألمانى موت فوكيو.. وهى إحدى أجمل الروايات الرومانسية إلى باليه راقص.. وهى التى تحاول مناقشة المعنى الحقيقى للروح.. وكيفية المحافظة على نقائها.. وهى تروى معاناة عاشها أحد الأمراء.. وهو يتتبع روح الأميرة التى اختطفت روحها أثناء الزفاف...

وقد كتب فوكيو هذه الرواية عام 1843 وهى مستوحاة من قصة "عروس البحر" لأندرسون.. ولكنها خرجت أكثر رومانسية.. وأعمق تأثيرا.. ولم يكن فوكيو الوحيد الذى استوحى روايته من عروس البحر فهناك آخرون أمثال آرثر باكهام الذى كتب رواية "الجمال المفقود" وجورج ماكدونالد الذى كتب رواية "الفتاة الصغيرة "...

وكانت المرة الأولى التى تستغل فيها هذه الرواية فى عمل درامى مسرحى وكان ذلك عام 1874 فى أوبرا هوفمان تحت عنوان "ماريا فان وبر" وهى معالجة ألمانية.. تشبه المعالجة الحديثة لهذه الرواية والمأخوذة عن الباليه الراقص...

أما موت فوكيو (1777 – 1843) فهو كاتب ألمانى اشتهر بكتاباته الرومانسية.. ورغم قلة شهرته.. إلا أنه يعد الأساس للعديد والعديد من الأفكار التى نقلها كتاب كبار من بعده.. ولكن ولأن قليلا من المبدعين يذكر مصدره.. فقد توارى ذكر فوكيو مع مرور الزمن.. مثله فى ذلك مثل فسيفولوزسكى الذى تحدثنا عنه فى البداية.. وفوكيو هو ابن مدينة دير هافل.. وقد أحب الأدب والكتابة من جده الأكبر هنريك بروشن وهو كاتب وروائى أيضا.. وله رواية معروفة بعنوان "هال" نشرت عام 1794 بعد وفاته بسنوات طويلة.. وحولت إلى عرض مسرحى عام 1804.

وقد صمم رقصات باليه الجمال النائم.. المصمم الشهير مورس بيتابا.. وهو المصمم الروسى الفرنسى.. الذى صمم العديد من عروض الباليه الشهيرة.. ومنها: دون كيشوت وريموندا وبحيرة البجع، وكلها تعد من كلاسيكيات عروض الباليه العالمية...

والباليه كعادة الأعمال الدرامية الكلاسيكية.. يناقش علاقة ما بين قوتين إحداهما الخير المتمثلة فى الأمير والأميرة، والأخرى الشر المتمثلة فى روح كرابوسو مختطف الأميرة...

وقد تحدث الكاتب الراحل الكبير فرانس ايميرال عن مورلى وعرضه الذى قدمه عام 1994: "فاجأنى هذا الشاب بما كنت أحلم به خلال سنوات طويلة ماضية.. فكلما شاهدت باليه الجمال النائم وخاصة عندما تقدمه فرقة البولشوى.. تمنيت لو أن لدى الشجاعة لإعداد هذه الدرة بالشكل اللائق بها.. وتقديمها فى عمل درامى.. فقد استطاع جون أن يضع تصميماً دقيقاً ومحكماً تحركت خلاله كل العناصر بشكل جميل"...

وتحدث الناقد المعروف جاك كروفر عن العرض الحديث لمسرح الشمال الغربى:

"أعتقد أن التقنيات الحديثة جعلت من كل ما وصفه السابقون متاحاً.. ولم يعد لكلمة مستحيل مكان.. خاصة بين المبدعين.. وهذا هو التحدى لأبناء هذا الزمان"...



جمال المراغى

• المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية يشهد مساء السبت القادم حفلاً لأوركسترا أوبرا القاهرة السيمفونى.

• جوهر الرقص الحديث أن تنبع الحركة من الفكرة، ويصدر الفعل عن الانفعال، ويحاول الرقص الحديث أن ينقل أدق الخبرات والتجارب خلال الحركة، إنه ليس معنيا بالمشهد من حيث هو كذلك، ولكنه معنى بنقل الخبرات والمدركات الحدسية والاستبصارات المراوغة.



شكسبير المُجرّب فى "التجريبى"

شكسبير، لم تسلم نصوصه من التجريب فى مهرجان المسرح التجريبى وفق دوراته المتتابعة، وهو نفسه أول المجربين إذ يجرب فى نصوصه كل شىء، ويفعل فيها ما يروق له.. يحضّر أشباحًا وعفاريت، يغلف أعماله بالموت الغامض لأبطاله، يبقى مذنبين، يميت أبرياء.. تتحقق لديه أحيانًا العدالة الشاعرية وأحيانًا لا تتحقق.. قد يوجد لأحداثه مبررات درامية فريدة أو بالغة النمطية.. وبقى شكسبير متميزًا عن غيره بطلاً لامعًا فى عروض مهرجان المسرح التجريبى على مدى سنواته المتعددة مما لفت النظر ودعا إلى التحرى عن ذلك والبحث فى: كيف أعاد المجربون اكتشاف ما جربه شكسبير قديمًا وكسر به كل القواعد المألوفة وقتها؟.. نضرب مثالاً بـ "عطيل" التى قدمت على مسرح البالون للفرقة الهولندية "تونيل جروب" منذ أربع سنوات حين أكسب العرض التجريب صفة العصرية بمعنى إظهار المركز القيادى لعطيل مركزًا عسكريًا معاصرًا فى الجيش بملابسه العسكرية المعاصرة، هو والمحيطين به ككاسيو وياجو فى رتب موازيه لرتبهم فى النص الأصلى.. بينما ارتدت ديدمونة فستانًا معاصرًا أبيض بعقد طويل يتدلى من رقبتها.. احتفظ العرض بدوافع الانتقام والغيرة وهيكل النص العام، إذ تم الاحتفاظ بتيمة المنديل الشهيرة ولم يبدل عطيل فكرة قتله لديدمونة وإنما تغيرت الصورة المرئية وفتحت زاوية التدليلات المعاصرة، ففكرة الإقصاء عند "ياجو" فكرة شريرة تعادل ما يجرى حاليًا من محاولات السيطرة القائمة بعالمنا المعاصر، تألهت فكرة الشر لدى ياجو فصار ينسى لماذا هو شرير.. كما يبدو النظام العالمى الحالى ولذة تحريكه للعالم بخيوط ماريونيتية، فياجو سعيد وهو يشاهد وشاياته تأتى أكلها وتحقق نتائج مُرضية له.. تأتى ثمارها فى الشخصيات وكأنه مخرج أتقن دوره تمامًا.. الحياة فى العرض الهولندى تتوتر فى كل لحظة.. إذ يبدأ العرض هادئًا، أشخاص مسترخون وعراة يحيطهم هدوء الستائر الضخمة المسدلة من كل جوانب المسرح، وبعد وقت قليل يتحول هذا الهدوء إلى جلبة إيذانًا بالمعركة التى يخوضها عطيل لتحرير البلاد المسئول عن جيشها.. تنقلب الستائر رأسًا على عقب بفعل مراوح ضخمة محدثة فى الفراغ الهائل جلبة تعادل ذلك التوتر الذى تذخر به الأحداث.. هناك عرض شكسبيرى آخر لفرقة دودونا من كوسوفا قدمته فى دورة المهرجان الخامسة عشرة. قدم "حلم ليلة صيف" داخل حديقة المسرح العائم معلنًا - فى البداية - التخلى عن الالتزام بفكرة العرض داخل مسرح، وهى فكرة غير جديدة رأيناها فى مصر كثيرًا.

شكسبير

ظل شكسبير بطلاً لامعاً فى عروض التجريبى ولايزال



لكن الديكورات من مفردات الحديقة كجذوع الأشجار والماء اتكأت على روح النص الذى امتلأ بتفاصيل علاقات الحب والتلاعب بها من خلال الاعتماد على عنصر "التلبيس"، فالجن يبدل المشاعر عن طريق قطرته السحرية التى تبث فى المشاعر اختلافاتها، إذ تتبدل هذه المشاعر بين الأحبة عن طريق قوى غير واقعية هى قوى عالم الجن والسحر اللذين تلائمهما حياة الغابات والطبيعة والجو الطلق الذى يثير الخيال ويساعد على التخفى ويحيل الذهن إلى العالم الرومانسى الذى ينادى بالطبيعة أول ما ينادى فهى ملجأ العشاق ومخبأ يناسب خلق كوميديا سوء الفهم.. وإذا ذهبنا إلى "هاملت" فى مسرح الطليعة بنفس العام فسنجد الصورة مختلفة؛ ففرقة "هولاند" السويدية لا تقدم هاملت فى صورته التراجيدية وإنما قدمته من خلال كوميديا صارخة قدمها ثلاثة ممثلين وممثلة، وزعت أدوار المسرحية عليهم مستغلين كفاءة الأداء فى إظهار كل الشخصيات بهوياتهم المختلفة.. ويبدو التجريب فى عرض (هاملت إذا كان هناك وقت) قائمًا على الارتجال والتفاعل مع الجمهور، فهم كثيرًا ما يخرجون عن العرض "هاملت" ليعلقوا على حوادث فرعية لا علاقة لها بالنص.. أو يتخذون موقفًا من مسرحية (هاملت) نفسها، ويجعلونه موضعًا للتطويل الساخر.. أيضًا تعاملوا مع فكرة تفكيك النص وإعادة ترتيبه وتشكيل إيقاعه بشكل يتفق وطبيعة الحالة التى يقدمونها.. وأخيرًا قدم مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى العام الماضى عرضًا إنجليزيًا بعنوان (ماكينة هاملت) بمركز الإبداع الفنى، وستجد الفارق واضحًا، فالنص تم اختصاره فى شكل ممثل وممثلة، باعتبارهما نموذجًا للإنسانية، فى مكان غير واضح، ثم نجد هاملت إنسانًا آليًا أو دمية تتحرك بآليه وكأن هاملت هو النموذج الإنسانى الشكسبيرى الذى يتشكل ويتكون حسب الرؤية والتصور..



حسن الحلوجى

فضاءات حرة



د. حسن عطية

حوار مثمر.. ولكن

لأن لقاء الآخر الذى أشرنا إليه العدد الماضى لا يعنى فقط أن نتجاور على مائدة واحدة، أو مجرد أن نجتمع فى قاعة واحدة بمجموعة من الشخصيات من عدة دول من العالم، تلقى كلماتها وتعود من حيث جاءت، ولا يملك البعض منا غير التفاخر بأنها لم تأت بالجديد المغاير لما يعرفه، أو يعلن أنه لم يفهم شيئا مما قالت، مبلورا بذلك واحدة من أخطر عمليات تدمير أى لقاء بين الأنا والآخر، وتفشيل أية محاولة للحوار بينهما، فالتفاخر بأننا نعرف كل شىء، وأننا نملك كل ما يعرفه العالم، وأن الأوائل "كفونا الكلام عند التحدى"، فضلا عن أن ما أتى به هذا الآخر ليس إلا "أعجمى لا يفهم"، يؤدى بالضرورة إلى صم الآذان عن الاستماع لصوت الآخر وفكره وخبرته ، ومن ثم الانتقال من موقع المحاور الذى يريد أن يستفيد ويفيد، إلى موقع المناوئ الذى لا يهتم بما يملكه الآخر.

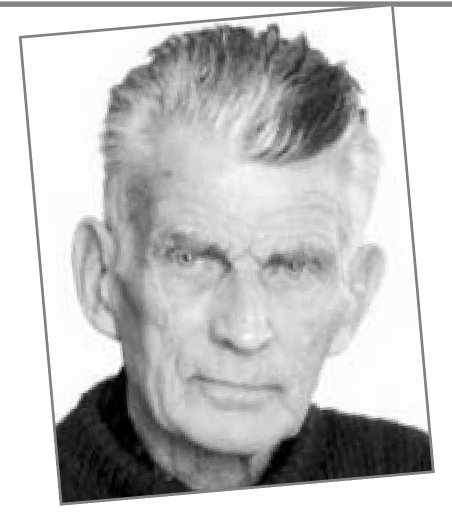
وقد تجلى ذلك فى ندوات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى الأسبوع الماضى، والتى دارت حول المسرح المستقل، حيث جلس البعض على المنصة معلنا أنه يمتلك اليقين الكامل، ويعرف أكثر من الآخرين، وتقدم لميكرفون المنصة من تقدم ليقول إنه جاء ليستمع جديدا ، فلم يجد ما يريده، وكأن المتحدثين القادمين من أرجاء العالم عليهم أن يخمنوا ماذا يريد ، ويخططوا دراساتهم بهدف قول ما يريد هذا البعض الاستماع إليه، كى يرضى عنهم وعن إدارة المهرجان التى جلبتهم، أما أن تأتى باحثة من الصين لتحدثنا عن تجربة مسرح مستقل للمسنين، أو تضع مخرجة إسبانية تجارب بلدها عن المسرح (البديل)، لغياب ما يعرف بـ(المستقل) هناك، وعن اقتحام هذا المسرح للقضايا السياسية فى بلدها بصورة تدرك شاعرية الصورة المرئية، وتؤسس نفسها على أفكار اللعب والجماعية واعتبار النص أحد عناصر العرض المسرحى، وليس ركيزته الوحيدة، وعن موقف المجتمع الاسبانى من المسرح، ودور الثقافة هناك فى تغيير مفاهيم كثيرة، واستخدام مصطلحات ترسخ أفكارا مغايرة، مثل استخدام مصطلح (مهاجر) بدلا من مصطلح (أسود) أو (نجرو) الذى كان متداولا قديما، ويطلق على كل قادم من شمال أفريقيا، فإن ذلك لا يعنى شيئا لهذا البعض المتفاخر بأن لديه الأهرامات الشامخة والبورصة العفية وتامر حسنى غازى قلوب العذارى.

أشرنا فى عددنا الماضى عن أن أهم أسباب النهضة العربية فى القرون الأولى للدعوة الإسلامية، تبلورت فى الانفتاح على الآخر، والالتقاء معه من موقع القوة، والتحاور معه بغرض الفهم والاستفادة من تجاربه، وهو الأمر ذاته الذى حدث مع النهضة الحديثة، والذى نتطلبه اليوم بعد أن انتكست نهضتنا، وتراجعت خطواتنا، وعجزنا عن التحاور مع الآخر، فى نفس الوقت - ويا للمفارقة الظاهرية - الذى صرنا فيه نقلد هذا الآخر فى شكله الخارجى، يقول بالمسرح المستقل، فنصنع نحن بجماعات مستقلة تبحث عن دعم الدولة كى تبقى، يحول مسرحه لتعبير راقص، نرقص نحن دونما بحث عن الجديد الذى نضيفه ويعبر عنا، يميل إلى لغة الجسد، فيموج المسرح عندنا بأجساد مكبلة عقولها بمفاهيم خاطئة، وترتدى فتياته الجينز هابط الوسط، فترتديه فتياتنا وعلى رأسها الحجاب الذى يغطى شعر الرأس، باعتباره هو العورة فى المرأة، أما بقية جسدها فمطلق السراح ، وعقلها مسجون فى بيوت ارتضت أن تربط نفسها بقنوات الفتوى، وتحبس نفسها عن هواء العالم.

• ساقية الصاوى تنظم حفلاً للموسيقار عمر خيرت مساء السبت القادم فى الثامنة والنصف مساء.



• يستخدم الوين نيكولايس تعبير "القطع المسرحية"، لكن نقاد المسرح - المرتبطين بفكرة ثابتة هى أن المسرح كلمات - أخفقوا فى أن يفهموا أن أهم إضافة لتطور المسرح فى القرن العشرين ربما كانت الإضافة التى قدمها الرقص الحديث.





"الضوء" كسلطة متعالية فى المسرح

قراءة فى «مسرحية» بيكيت



وسَّع من استخداماته للضوء متجاوزاً أدواره التقليدية



مصدر الضوء تتحكم فيه إرادة غير إرادتنا وهى إرادة غير مفهومة لنا



بيكيت

فى عدد من الأفلام والمسرحيات تُصوَّر دائما حالات الاستجواب فى الأقسام كأنها دفع للكلام (الاعتراف) تحت إلحاح ضوء ساطع مسلط على المستجوَب بينما المستجوب يجلس فى الظلام يمارس سلطة لا شكل لها. وفى معظم مسرحيات بيكيت الأخيرة يمكن القول إن بيكيت قد وسع من استخداماته للضوء فى المسرح متجاوزا أدواره التقليدية الوظيفية والتقليدية وغيرها، فى معظم مسرحياته الأخيرة تبدو شخصياته أو بالأحرى بقايا شخصياته مدفوعة للكلام وللاعتراف تحت ضوء باهر يمثل النظام الذى يستجوبهم بينما هو نفسه - النظام - قابع فى مكان ما، ويبدو أن هذه الفكرة ليست وليدة فى نصوص بيكيت الأخيرة ولكن يمكن أن نجدها فى أعمال مبكرة ولكن بشكل جزئى مثلما فى "الأيام السعيدة" حيث تبدو "وينى" كأنها مدفوعة لملء فراغ عالمها بالكلام تحت ضغط ضوء ساطع.

فى مسرحية بيكيت "مسرحية" ثلاث شخصيات مدفونة فى جرَّات ثلاث ولا يبين منها غير رأسها فقط مع تقليل أى تمايز إلى الحد الأدنى، فالجرات متماثلة تماما وملتصق بعضها بالبعض، مع التنبيه على أن الوجوه تبدو كجزء من الجرات نفسها، حيث إن فوهات الجرات محكمة فوق عنق الشخصيات التى لا يبين منها غير وجوه شاخصة. هذه الفقرة يبدو أنها لم تُخط بيد بيكيت وإنما هى تصميم سلطوى لمشهد مسرحى يفتقر لأى عنصر مسرحى ذلك أنه صمم لاعتقال أى فعل يمكن أن يأتى من الشخصية أو أى قدر من الاستجابة، بينما سوف تنتقل بؤرة ضوء سريعة بين الوجوه الثلاثة وعلى هذه الوجوه أن تستجيب للضوء فى الحال.

تقص الشخصيات شذرات من قصة تجمعهم معا حيث نتعرف عليهم كزوج وزوجة وعشيقة. يبدأ المشهد بلقطة عامة إذا ما استعرنا مصطلحا سينمائيا، الإضاءة مسلطة عليهم معا ولذلك فإنهم سوف يتكلمون معا وفى الوقت نفسه، سوف يقولون جملا مبتورة من حكاياتهم أو منتزعة من حكاياتهم، ولكنهم سوف يتكلمون بصوت ضعيف وغير واضح، ذلك لأن اللقطة العامة هذه يضيؤها ضوء خافت من جهة ولأن الإضاءة موزعة بينهم فإنها لن تكون قوية بما يكفى لإجبار أيهم على الاعتراف. ويبدو أن هذا لا يروق للضوء كسلطة ولذا فإنه سوف يزيح الضوء الخافت ويستبدله ببؤرة ضوء قوية مسلطة على الوجوه الثلاثة وبالتالى فإن الأصوات سوف تعلو، بعدها مباشرة سوف يتوقف الضوء عن استجواب الثلاثة معا ليبدأ فى الانتقال بينهم.

القصة التى لن نعرفها أن الرجل قد خان زوجته مع عشيقة، وأن زوجته قد شعرت بذلك وأنها طلبت من أحدهم مراقبته إلا أن الرجل عَرِف، ومن ثم قام برشوة المتجسس عليه، إلا أنه لسبب ما قد اعترف لها بنفسه، أما هى فتزور العشيقة لترى مع من ينام زوجها. وبعد أن تتأكد أنها ليست أكثر من عاهرة فإنها تعود لزوجها الذى لسبب ما يرحل ذات يوم مرة أخرى حاملا شعوراً مبهماً بأنه كان عليه الاحتفاظ بهما معا.

هذه القصة لن نعرفها أو سوف نعرفها ولكن سوف نشعر أن مسكوتاتها أكثر من تصريحاتها، كما سوف نشعر بأن الأسئلة التى سوف نسألها أكثر مما سوف نحصل عليه من إجابات. يبدو أنه كان من المحتمل أن نعرف القصة وأن نجيب على كل أسئلتنا لولا الضوء.

إن الضوء بقدر ما يكون بصدد دفعهم للكلام بقدر ما يبدو أنه بصدد تشتيت مقولاتهم فى الوقت نفسه، إنه يريد اعترافا فيما يبدو ولكنه لا يريد حكاية، بمعنى أدق فإن الضوء كسلطة يريد اعترافا دون أن يؤدى هذا الاعتراف إلى "سرد" لأنه لو تحول الاعتراف إلى سرد لفقد الضوء بعض سلطته لأنه سوف يكون قد جعل من السرد فى بؤرة الصورة بينما هو يحافظ دوما على كونه هو وليس غيره المركز والبؤرة، هذه النقطة مهمة جدا فى تلمس الطريق نحو الطريقة التى كان بيكيت يفكك مقولات الكتاب المقدس، ذلك أن استراتيجية الضوء هى نفسها استراتيجية الرب التوراتى.

فى مسرحية كهذه سوف تظل القدرة على الاستنفار التى يصنعها الضوء هى التى تستفز مشاعر الخوف داخلنا - بينما نجلس فى الصالة - من أن يطير صواب الضوء فيُسلَّط علينا فى الصالة المظلمة، إن المسرحية تُصمم لكى تجعلنا - كمشاهدين فى مسرح برجوازى - محتمين فى الظلام بينما تُنهك شخصيات المسرحية بدلا منا كى تعترف بما لا يهم أحداً أبدا، ذلك أن القلق الذى سوف يفجره موقفنا المتناقض كمتفرجين تجاه الضوء سوف يلهينا عن متابعة المسرحية نفسها - كحكاية - كى نظل معلقين بضوء غير معروف مصدره، ما أعنيه بموقفنا المتناقض من الضوء أو بإزاء الضوء يتلخص فى أن هذا التصميم يجعلنا فى مركز السلطة لأن الإضاءة تصدر عنا - من مقدمة الخشبة أى من الظلام - كما أننا نقبع فى الظلمة مع مصدر الضوء المتسلط، ولكن سوف يظل لدينا هاجس أننا فى مركز السلطة ولكن "تحت الشطب" ذلك لأننا لا نتحكم فى مصدر الضوء، وأن هذا المصدر تتحكم فيه إرادة غير إرادتنا وهى إرادة غير مفهومة لنا على الإطلاق فنحن لم نشارك فيها ولم نصنعها، ولكننا على نحو ما سوف نشعر بأن زيارتنا للمسرح هى فعل مشارك فى صنع هذا التمايز بين من يقوم بالاستجواب وبين من يخضع له، إن الموقف المتناقض بإزاء الضوء هو نفسه الموقف المتناقض تجاه السلطة/ الرب، إننا مدفوعون للبقاء فى معية الرب طالما أن وجودنا المحمى فى ظلمة المسرح/ العالم هو وجود مؤقت ومبهم.

كما أن تشتيت الحكاية سوف يمنعنا كمشاهدين محايدين - هكذا تعلمنا فى المسرح البرجوازى - من أن نكون حَكَما ذلك لأن الحكاية لا تكتمل أبدا. لقد كان بوسعنا أن نتخذ موقفا فى مسرح المشكلة لصالح وضد أحد الأطراف، فإما أن نكون مع نورا وإما أن نتهمها بالانفلات، إن المسرح الواقعى كان يخبرنا بكل شىء وبأكثر مما كنا نرغب فى معرفته ولكنه أيضا لم يكن يمنحنا حرية فى اتخاذ قرارات، فلم يكن أمامنا خيارات كثيرة. أما هنا فإننا لن يتم إخبارنا بأى شىء تقريبا، على الأقل ما سوف نخبر به أقل مما نبغى وسوف يقلل ذلك من معرفتنا بالموضوع وبمن علينا أن ندعم ولكنه سوف يجعلنا أكثر حرية فى تأويل الحكاية ما دامت لم تكتمل، ولكننا فى الوقت نفسه سوف نكون حذرين جدا فى تأويل الحكاية أو شذراتها، ذلك أن قلقنا من انقضاض الضوء علينا فى أية لحظة يعنى أننا يمكن أن نتحول فى أية لحظة من قائمين على فعل التأويل إلى موضوع للتأويل.

مسرحية "مسرحية" تقيم تمايزات وتنفيها إذن، تتلاعب بنا وبآليات الفرجة المعتادة التى ألفناها فى المسرح البرجوازى، سوف تجعل منا مراقبين ومتهمين فى الوقت نفسه، سوف تجعل منا قائمين بفعل الاستجواب ومستجوبين فى الوقت نفسه، وسوف تجعل منا ضحايا للاستجواب وقائمين به وحكاما عليه فى الوقت نفسه. كما أنها سوف تعرى السلطة فتكشف مفارقة السلطة فى تعارض رغبتها فى الاستجواب مع رغبتها فى كبح الحكاية/ السردية حتى لا يُتخذ أى موقف ضدها. يمكن الآن فهم معنى أن تكون المسرحية تعنى مسرحية ولعبة فى الوقت نفسه.

إن السلطة/ الرب ينوب عن الجميع فى تحرير / كتابة السرديات بينما استقرار السرديات معناه جمود السلطة وجمود الرب الذى سوف يستدعى نقيضا - بلغة هيجل - بما يعنى موتها/ موته أو على الأقل ذوبانها، ولذا فإنها - أى السلطة - بينما تبحث عن الاكتمال بينما تجعل من هذا الاكتمال مؤجلاً دائماً. إن الاكتمال يعنى الموت. إن الرب الذى بشَّر بقرب ملكوته فى التوراة يفعل مثلما يفعل الضوء المسلط، إنه يعوق اكتمال العالم، لأنه باكتمال العالم سوف ينتفى وجود الرب طالما أنه ليس له وجود إلا فى دوائر التأويل البشرية، ولذا فإنه بعد الموت يجب أن يكون هناك قيام، إن القيام ليس نهاية ولكنه بداية جديدة.

يمكننا القول إن القيام هو الذى حافظ على بقاء الرب كحضور، وربما يفسر ذلك لماذا تعاد المسرحية مرة أخرى، إن تكرارها يجدد الحكاية ولكنه يفرغها من معناها فى الوقت نفسه. إن القيام ليس له من معنى ولكنه ضرورى جدا لبقاء الرب كحضور.

الصلب والموت والانتظار والقيام يبدو أنها جميعا كانت ضمن خطة اللعب التى تهدف أساسا إلى: إبقاء الرب/ الضوء خارج دائرة العالم كمؤلف يمنح المعنى له.

حاتم حافظ



● إننا حين نواجه التراث العام للتجديد فى المسرح من ستانسلافسكى إلى ديللان، ومن مبير هولد إلى أرتو، نوقن أننا لم نبدأ من فراغ، لكننا نعمل فى مناخ خاص ومحدد، وحين تثبت أبحاثنا أن ومضة الحدث التى التمعت عند آخر كانت صحيحة يملؤنا التواضع.

مسرح ما بعد الحداثة.. مسرح مؤلف أم مسرح مخرج؟ (1)

تاريخ المسرح هو مجموعة «حداثيات» تكمل بعضها أحياناً، وتتناكر أو تتقاطع أو تتنافى أحياناً أخرى. وهذا أمر طبيعى، بالنسبة إلى فن، يعود تاريخه إلى مئات السنين بل وإلى ألوفها، ويتوزع فى مغارب الأرض ومشارقها.

فمسرح القرن التاسع عشر الفرنسى (الأرسطوى) حداثة بالنسبة إلى مسرح القرون الوسطى، سواء باستقلاليته (عن المؤسسات الدينية ومحتوياتها) أو باستمزاجه ونقله تقاليدالمسرح الإغريقى بقوانينه الصارمة (كورناى راسين)، أو إلى انفتاحه على الكوميديا دى لارتى الإيطالية وبداية لحظه لدور المخرج وإن بطريقة تتناسب مع ذلك العصر، (موليير كان يدير فرقة ويخرج مسرحياته ويمثلها أيضاً)، لحظة جديدة فى المسرح الفرنسى مهجنة بامتياز، باعتبار هذه «الجدة» مؤلفة من «قديم» الآخر، أو «سائدة»، ومصوغة بنفس «معاصر» إلى حد كبير فالحداثة، وفى جميع الصيغ والتجليات والنبرات والاجتراحات لا تكون بنت تاريخها فقط، ولا بنت «ذاتها» ولا صنيعة واقعها، فحسب، بل وإلى كل ذلك؛ نتيجة الخروج من الذات إلى ما هو مختلف عنها، فكل حداثة هى بمعنى من المعانى مصاهرة مع الآخر. وعلى هذا الأساس، ومن المنطلق ذاته، حركت الرومانطيقية والرمزية، وجهتها، نحو مصادر أخرى أوربية لا سيما شكسبير، لتتجاوز الكلاسيكية المسرحية. وهكذا كان لفكتور هيغو أن يحطم أنماط المسرح «الإغريقى» ويفتح النص على «حداثية» أخرى لا تعرف لا بالوحدات الزمانية ولا المكانية. وفى الاتجاه الأول (أى الرومانطيقية) برزت فى المسرح ككتابة مجمل «قوانين» الرومانطيقية التى تشكل رد فعل على الكلاسيكية فى المسرح وفى الشعر. فالمسرح صار جزءاً من منظومة حداثية شاملة وكذلك الرمزية التى لم تفصل بين مفهومها للشعر، ومفهومها للنص والخشبة والمسرح... وهذا يعنى أن من كلاسيكية القرن السابع عشر وحتى التاسع عشر ابتدأت «الأيديولوجيا» (المصغرة) ذات القواعد و«النظريات» المسبقة، تؤسس للشعر، تأسيسها للمسرح والشعر والرواية، ارتباطاً بتحولات المجتمع الغربى (الأوربى) وانتقاله من الثورة الزراعية إلى الصناعية كل شىء بات «منضبطا» فى فضاء معين فى بنود معينة وهذا بالذات ما سنراه، فى ظواهر واتجاهات، على امتداد القرن العشرين - الماضى.

وإذا عرفنا أن مجمل أيديولوجيات القرن العشرين ولدت فى القرن التاسع، لا سيما السياسية والفكرية والاجتماعية منها، عرفنا أن نهايات هذا القرن الأخير، كانت جزءاً من هذه الزوجية التى كانت تبحث عن أفكارها الموضوعة فى ميادين الواقع والنص والقدرة على الالتزام بهذا التطلع. بل كأننا نقول إن «الحداثة» هى مسألة أيديولوجية كما تلمسناها فى القرنين السالفين، أنتجت كما قلنا «مدارس» لا تقل انسجاما عنها: الرومانطيقية، والرمزية والطبيعية. وكل منها له مواصفاته «النهائية» الخاصة، المعممة، والمتنازعة، والمشفوعة بتبريرات أو بحيثيات نظرية مطلوب منها أن تكون محددة، تميز تمييزاً واضحاً بين مدرسة وأخرى، وكل منها أخضع متونه، لعقلانية ما فالحداثة (التنويرية) هى محاولة عقلنة العالم، حتى ما لم يكن عقلانياً. وهذا يفسر بداية التنظيرات لدور المسرح والرواية والشعر... والفكر. فكأن على كل شىء أن يكون مضبوطاً بقواعده. محروساً بكتابه ومفكريه. وعلى كل شىء أن يدخل فى «حرم» الرؤيا (المسبقة) (بدأها بودلير بجعله اللغة الشعرية قضية)، وعلى المبدعين، ألا يبقوا خارج هذه الانتماءات. فالانتماء للرومانطيقية أو



تصادم النظريات الحداثية فى المسرح لم تسر فى خط مستقيم



مشهد من العرض البلغارى

للرمزية أو للطبيعية كان انتماءً لازماً. فلا خروج على النص - الرؤيوى. ولا خروج تال على «القواعد» المقدسة. فهل يمكن القول إن مسألة «التقديس» بدأت هذه الحداثيات؟ على أن اللافت أن ما يميز أيضا تلك المرحلة هى النزعة إلى الخروج بنسبة النزعة ذاتها إلى الدخول. فوراء هذه التجليات الحداثية تكمن روح تمردية أو تجاوزية، أو تحطيمية، يقوم بها كل جديد على نفى «القديم». فالتحطيم والتقديس صفتان لازمتا تحولات الإبداع فى مستوياته الشتى. وهنا بالذات يمكن الكلام على العلاقة المتقلبة بين المفاهيم حول المسرح، وبقيت هذه التقلبات والتحولات ترافق التجارب المسرحية على امتداد القرن العشرين. على أن هذه التحولات «الحداثية» والاستحداثية، لم تكن سوى نزعة متنوعة، بتنوع مبدعيها وممارسيها لمحاولة إيجاد نموذج أو نماذج، أو «معابد» أو مدارس تتكامل على قدر ما تتنافى. فالحداثة (بأل التعريف) تعنى النظرية. وتعنى أيضاً التنوع فى النظريات. وتعنى طرح مسألة «التجارب» المنطلقة، أو المرتهنة بهذه «الكليات» التى تصوغ قواعدها ورؤاها. وعليه، فإن القرن العشرين هو قرن الرؤى بامتياز (قرن اليوتوبيات) التى تسعى إلى إرساء واقع نموذجى متصل بها.

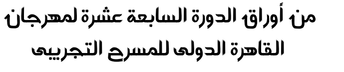
على أن تصادم هذه النظريات الحداثية فى المسرح، كان لها أن تأخذ منعرجات بحيث لم تسر فى خط مستقيم. أو خط متطور أفقياً، من هنا يمكن القول إن القرن الماضى، وبرغم «النظريات» المتعددة بقى قرن الدوران حول النص على الأقل حتى سبعينياته أو ثمانينياته، إذ، وبحسب علمنا، لم يجرؤ أحد على نفيه، أو على إلغائه تماماً. ولكن، وبرغم ذلك، فإن موقع النص كقيمة مقدسة قد اهتز، منذ بداية القرن الماضى، (وحتى نهاية القرن التاسع عشر مع أنطوان). أى لحظة تزامن بروز دور المخرج واختراع الكهرباء بدأ إذاً صراع ما بين المؤلف والمخرج. بين النص كمعطى نهائى يكتفى بذاته (كما يقول الرمزيون وجلهم شعراء بول فور، موريس ماترلنك، مالرميه وحتى فاليرى)، وبين النص كفضاء يتسع لمجمل التقنيات والأدوات. أى «نظرية» أو عدة نظريات ترى أن على كل شىء أن

وراء النص سر ومهمة المخرج كشفه والنص الدسم يتضاءل المخرج أمامه

يخدم «جلالة» النص. الملك المتوج، وأخرى تسعى إلى مقاسمته سلطته. فمنذ بداية القرن نجد أن كوبو الذى سعى إلى «تجديد» العرض أكد فى الوقت ذاته على «سياق النص» أى هيمنة النص على مكونات المسرح الأخرى كلها، ومثله فعل بيتوف، وهذه النظرة استمرت على امتداد القرن الماضى حتى بيكيت ويونسكو وجورج شحادة وآرثر ميلر... ففى عام 1950 رأى فيلار أن المسرح هو النص، وكل شىء يدور فى فلكه، وبارو لم يختلف كثيراً عنه. بمعنى آخر حسمت هذه الاتجاهات المسرح لمصلحة النص. فهذا الأخير يتربع، من حيث التراتبية فى القمة، وبهذا المفهوم، لا يعود الإخراج سوى إصغاء إلى النص، إذ إن مهمة المخرج الوحيدة هو العمل على النص من دون إضفاء صفة الإبداع على المخرج، فمبدع المسرح هو الكاتب. على خلف هذه «النظرية» وبرغم «حسمها» تكشف علاقة ديالكتية بين المخرج والكاتب. فكوبر نفسه يرى أن وراء النص سراً، ومهمة المخرج كشفه، وبقدر ما يكون النص غنياً ودسماً، أى بلا فجوات، يتضاءل دور المخرج. بمعنى آخر كأن الإخراج لا «يظهر» إلا فى «نقص» فى النص. فى ثغرة فيه. فى قصور أو فى فقر. (تعلم أن النظريات اللاحقة جاءت عكس ذلك تماماً). هذا السر الذى على المخرج «تظهيره» بالوسائل والأدوات ومن خلال الممثل طبعاً طرح الالتباس الأول بين طرفى المسرح: الكاتب والمخرج، بل طرح بذور التعارض والتنازع بين الاثنين، من خلال تشكيكه فى قدرة النص على تقديم ذاته، وهذا ما دفع أرطو فى بداية القرن الماضى وكذلك كريغ إلى إنكار أولوية النص فى قلب العرض، ففى حين حدد كل من كوبو ودولان حضور النص كمحور أول، أعلن جو فيه أن الوقت حان «لخلع الكلمة عن عرشها». هنا بالذات، بدأت تنقلب الحداثة على نفسها لكن، من ضمن مشروعها، ومن ضمن فضاءاتها، لتصل فى نهاية القرن العشرين إلى الثورة على نفسها، وتجاوز معطياتها، ودحض نظرياتها، فالمسرح الحداثى فى القرن العشرين محطات وإن كانت غير حاسمة. ظواهر مغلقة هنا ومفتوحة هناك، وجلها، فى المسار المتراكم أدى إلى تدمير المعنى النظرى، لصالح «الورشة» أو لصالح العمل من ضمن الأدوات، كمشاريع تبدأ من الصفر. أى مشاريع تحولت من منظورات جاهزة، إلى تفكيك هذه المنظورات، وتحويلها إلى مواد أولية.

وإذا عدنا إلى هذه المحطات الرئيسية فى عملية «التطوير» والتغاير، نجد أنها، وفى تحقيقاتها، كانت تسير فى محصلتها الأخيرة، وعلى امتداد قرن، نحو دك بنى الحداثة إلى ما بعد الحداثة. أى إلى تقويض الدعائم التى قام عليها المسرح عموماً (النص)، إلى ما بعد النص، وليس غريباً القول إن الدعائم الثلاث للمسرح: النص، المؤلف، المخرج، بدت، اليوم، وكأنها تغيرت أدوارها ولغاتها ووجودها، إلى درجة باتت كلها مهددة، بما نسميه مسرح الفرجة، أو مسرح الصورة، أو مسرح «العرض» المحض، لكى لا نقول «الاستعراض الفرجوى».

بول شاؤول - لبنان



من أوراق الدورة السابعة عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى





مشهد من عرض أبيض وأسود - الأردن



● المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية يقدم حفلاً لمركز تنمية المواهب فى الثامنة مساء.



● إن الممثل الذى يحقق فعل اختراقه لنفسه إنما يبدأ رحلة تسجل فى عديد من انعكاسات الصوت والحركة، وتشكل فى كليتها دعوة للمشاهد والاختراق الذاتى غير المنضبط ليس تحررا.. وأننا نعتقد أن العملية الشخصية التى لا يدعمها ويعبر عنها نظام نطق محدد وبناء منضبط للدور ليست خلاصا، لكنها ستنتهى حتما إلى شىء لا شكل له".

الذات والتاريخ والآخر فى مسرح السلامونى

ما الزمن الدرامى الذى يبنى عليه محمد أبو العلا السلامونى مسرحه؟.. ما معنى التاريخ والرؤية فى مسرحه؟.. ما نوعية التاريخ ورؤية الذات والآخر فى خطابات نصوصه الدرامية التاريخية؟.. وما علاقة كتابته بالظواهر المسرحية العربية وبتقنيات الحكى واللعب المسرحى؟

حول هذه الأسئلة، وفى محاولة للإجابة عنها دار كتاب "الاختلاف ومعنى الآخر فى مسرح أبو العلا السلامونى" للدكتور عبد الرحمن بن زيدان الصادر عن المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، مؤخراً، ضمن سلسلة دراسات فى المسرح المصرى.

الكتاب يحتوى، فضلاً عن المقدمة، أو "العتبة" والتى خصصها الكاتب للحديث عن "أزمنة الإبداع فى أزمنة المسرح العربى"، سبعة مباحث تدور كلها حول مسرح الكاتب أبو العلا السلامونى.

وقد تناول الكاتب فى مبحثه الأول اتجاه السلامونى لمسرحة التاريخ، وقد ناقش تحت هذا العنوان أربعة نقاط رئيسية هى: التاريخ كمرجعية لكتابة الدراما، الاتجاه القومى الناصرى والمسرح، تأويل التاريخ فى كتابة الدراما، ثم أشكال تأويل التاريخ فى الدراما التاريخية، أما المبحث الثانى: "الجيل الجديد لمسرح مصرى جديد" فقد أشار خلاله المؤلف لانتماء السلامونى لما أسماه بالجيل الجديد، معتمداً على تصنيف د. سمير سرحان الذى صنف حركة المسرح المصرى إلى ثلاث موجات رئيسية مؤثرة وفعَّالة فى خلق دراما مصرية محددة الملامح، وتشكيل تراث مسرحى متصل الحلقات، وهذه الموجات هى: مسرح جيل الرواد، مسرح الستينيات، ثم تيار مسرح السبعينيات وأوائل الثمانينيات.

ثم خصص المؤلف فصول الكتاب الأخرى أو "مباحثه" للحديث عن نصوص السلامونى، فتناول المبحث الثالث "معنى التاريخ فى مسرحية "رجل القلعة" مركزًا على "تيمة المؤامرة على البطل، ودور عمر مكرم كرمز وطنى"، ودار المبحث الرابع حول "صورة مصر فى زوبة المصرية" معالجًا موضوعه فى ثلاث نقاط رئيسية هى "الحوار الممكن والمستحيل بين الأنا والآخر، صحوة الجسد فى واقع مغلق، ثم "الحضور الرمزى للغرب فى المسرحية".

وكانت مسرحية "المصرى وأميرة الفرنجة" هى موضوع المبحث الخامس، وقد تناولها المؤلف د. عبد الرحمن بن زيدان من عدة زوايا هى: الشرق والغرب أمام أبواب الحوار الموصدة، حرب الشرق على الغرب هل هى ثأر شخصى؟، زمن الثأر فى الانتصار على الغرب، الحرمان من الجنسية الوجه الآخر للعنصرية، ثم مراتب بناء الصراع بلغة التنكر.

المبحث السادس تناول "مفارقات العقل والدجل فى مسرحية ديوان البقر"، وقد حاول المؤلف كشف هذه المفارقات من خلال كشف "معنى الدجل فى الكتابة الدرامية العربية، وفضح الوهم فى المسرحية، كما تناول شخصية "نورهان" بين الاغتصاب والسلطة، والنص المسرحى والنصوص الموازية.

أما المبحث السابع والأخير فقد تناول فيه المؤلف مسرحية "الحادثة اللى جرت فى شهر سبتمبر" باعتبارها أطروحة معرفية تنتمى لمسرح الأطروحة، هذا النوع من المسرح الذى يعدّه المؤلف سليل الدراما التاريخية، كونه لا يستعمل فى الكتابة سوى المصادر التاريخية المختارة، ولا يقدم سوى الأطروحة السوسيو ثقافية للكاتب.. وقد قدم المؤلف تحليله للمسرحية مبينًا أولاً: معنى مسرحية الأطروحة فى الدراما التسجيلية، ثم كلام الذاكرة والومضات الاسترجاعية، معرجًا على "حكاية برجين وراءهما مخطط كبير، وحكاية الإرهاب بأهداف أمريكية، مختتمًا بتوصيفه لما يحدث باعتباره ينتمى إلى ما أسماه فكر "القرون الوسطى فى زمن التقدم".

ويضع د. عبد الرحمن بن زيدان رؤيته لتجربة السلامونى فى "خلاصات" اختتم بها كتابة؛ ومنها: أن مسرح السلامونى يعكس مهارات ثقافية كممتزج بثقافة المجتمع العربى وبثقافة الآخر، كما أنه "السلامونى" يوسع من دائرة التاريخ العام، ويختار التاريخ الخاص أساس اهتمامه بأعلام الثقافة والمسرح فى الوطن العربى، ليحيى ذكراها فى الكتابة الدرامية، ويطل من خلال سيرها الخاصة على التاريخ العام.

هذا فضلاً عن انخراطه فى تأصيل التجربة المسرحية العربية بنصوصه الإبداعية التى تدور كلها حول الاختلاف ومعنى الآخر، فى الحياة وفى المسرح وفى رؤية الكاتب.

مؤلف الكتاب د. عبد الرحمن بن زيدان، دكتوراه فى "إشكالية المنهج فى النقد المسرحى العربى"، يعمل أستاذاً بجامعة المولى إسماعيل –كلية الآداب – مكناس – المغرب، وهو من مؤسسى جماعة المسرح الاحتفالى فى مراكش 1979 له أكثر من عشرين مؤلفًا فى النقد المسرحى.



محمود الحلوانى



الكتاب: الاختلاف ومعنى الآخر فى مسرح "أبو العلا السلامونى"

المؤلف: د. عبد الرحمن بن زيدان

الناشر: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية - 2008



الجمال الجسدى ليس شرطًا لكى تكون ممثلا

يواجهنا الناقد د. سامى صلاح مترجم كتاب "نظرة احترام للتمثيل" بسؤال – يفتتح به مقدمة الكتاب – هو: هل التمثيل يستحق الاحترام؟ ويتركنا أمام السؤال ليعرج على مؤلفة الكتاب "يوتا ثايرا هاجن" مفصلاً سيرتها وتوجهاتها والسياقات التى وقفت مع موهبتها، وهى مقدمة ضافية لا تعزل الكتابة وما تطرحه عن تاريخ مؤلفها ولا تتعامل معها بوصفها ذاتا مستقلة. وبعد غوصه حول مؤلفة الكتاب يعود للسؤال، وإذا كان سؤال المؤلفة ومعها المترجم يدعونا للتفكير فيه ليس بوصفه سؤالاً إعلاميًا ساذجًا يمكن أن نجد إجابته على أطراف الألسن التى تلهج دومًا بالإجابات الجاهزة دون الغوص فى الظلال التى تطرحها الأسئلة.

من هنا فإن إجابة هذا السؤال قد جاءت لتحتل كتابًا بكامله تحت عنوان "نظرة احترام للتمثيل" ولأن مؤلفته تعى عنوانها فإنها قد احترمت قارئها عبر ثلاثة أجزاء: الممثل – تمارين الأشياء – المسرحية والدور، وقد ضم الجزء الأول عشرة فصول هى: المفهوم – الهوية – الإحلال – ذاكرة العواطف – ذاكرة الإحساس – الحواس الخمس – التفكير – المشى والكلام – الارتجال – الواقع، أما الجزء الثانى فيحتوى – إلى جانب المقدمة – عشرة فصول هى: التمارين الأساسية للأشياء – ثلاثة مداخل – الفورية – الحائط الرابع – المنح – التحدث إلى الذات – خارج المبنى (فى الهواء الطلق) – القوى المكيفة – التاريخ – فعل الشخصية، بينما ينشغل الجزء الثالث بالمسرحية والدور، ويأتى فى أثنى عشر فصلاً هى:

أول احتكاك بالمسرحية – الشخصية – الظروف – العلاقة – الهدف – العائق – الفعل – البروفة – مشاكل عملية – التواصل – الأسلوب، إلى جانب الخاتمة التى تؤكد أن مهنة التمثيل قد أضيرت عبر العصور؛ لأن الممثل كان يعتبر أحمقًا أو مغفلاً ليس فقط لأنه يقوم بالتهريج على خشبة المسرح بل لأنه اختار أن يكون ممثلاً متشردًا أو أفاقًا فى الحياة بلا أهمية أو جدارة، ومن عجب أن ينكر عليه أرضًا يدفن فيها، بل واتهم بالعهر والبغاء، إضافة إلى تنويعات أخرى من اللا أخلاقية وهوس الأنا والتفاهة والغرور وتحجر القلب والنفاق والتملق والتزلف، ترى هل ما تزال النظرة إلى التمثيل اليوم كما تكثفه هذه العبارات أم أنها دارت دورتها لتتقلب للعكس تمامًا؟

تنطلق مقدمة الجزء الأول من مقولة مهمة هى أن عملية التعلم فى الفن لا تنتهى أبدًا، فاحتمالات النمو والتطور ليس لها حدود، من هنا ينبغى عدم الالتفات لمقولات من مثل "ولدت لتكون ممثلة" – "الممثلون لا يعرفون فى الواقع ما يفعلونه على خشبة المسرح" – "التمثيل ليس إلا غريزة"، ومن دحض هذه المقولات إلى الغوص فى عمق "المفهوم" الذى يؤكد أن الممثل التشخيصى هو الذى يختار عن عمد أن يقلد أو يوضح عمليًا سلوك الشخصية، بينما الممثل التقديمى هو الذى يحاول أن يكشف السلوك الإنسانى من خلال استخدام ذاته، وينتقل الكتاب من سلوك الشخصية لبراعة الأداء للاندماج الانفعالى ليعرج بعدها على التمثيل الشكلى ثم التدريب وصقل الأداة الخارجية ليؤكد أن الجمال الجسدى ليس شرطًا أساسيًا لكى تصبح ممثلاً، وتتوالى الجمل التى تتسم بالحكمة التى تتقطر علمًا لتصل بنا، وهى فى طريقها لتحديد المفهوم، إلى الأخلاقيات فى المسرح ليتأكد لنا أن سبب انهيار المغامرة حسنة النية تكمن فى المغامرة بعد المغامرة، فضلاً عن الكسل والإفراط فى حب الذات، فالمسرح، مغامرة جماعية على عكس العازف المتفرد، وتلخص المؤلفة مقولاتها بعبارة ستانسلافسكى التى تقول "أحب الفن فى نفسك لا نفسك فى الفن"، ومن المفهوم تأخذنا للهوية حيث على الممثل أن يتعلم من هو؟ ويجب أن يجد إحساسه الخاص بالهوية وأن يوسع هذا الإحساس بالذات فضلاً عن كيفية توظيف المعرفة بهويته مع الشخصيات التى سيصورها على خشبة المسرح.

ويمضى الكتاب لينقلنا من فصل إلى فصل طارحًا عددًا من الإضافات عبر ترجمة لا تحفل بالتعقيد ولا تمتلئ بالأخطاء اللغوية والطباعية، كما عاينا فى عدد من إصدارات المهرجان التجريبى، والكتاب يولى عناية كبيرة بالهوامش التى تمثل مجموعة من الحواشى المعرفية التى تضع أيدينا على التعريف بالشخصيات الواردة فى متن الفصول، فضلاً عن المصطلحات التى ترد بين تضاعيف الكتاب، وهو جهد ينضاف لجهد الباحث الراحل د. سامى صلاح الذى قام بتقديم وترجمة الكتاب، وكذا المراجعة د. هانى مطاوع، كما يحسب لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وهو ما يؤكد احترام مهنة الترجمة. فكما يؤكد الكتاب "أننا يجب أن نبدأ بإدراك أن التمثيل يستلزم براعة حاذقة ودقيقة بقدر ما تستلزمه أكثر الفنون الإبداعية، وهو نفس ما فعله مترجم الكتاب الذى قدم جهدًا محترمًا يدعونا لقراءته والتعلم منه، بل على كل مسرحى يطلب ويجاهر بالصراخ "نظرة احترام للتمثيل" أن يعاود للغوص فى كلمات وفصول هذا الكتاب القيم.



الكتاب: نظرة احترام للتمثيل

المؤلف: يوتاهاجن وهاسكل فرانكل

المترجم: د. سامي صلاح

الناشر: مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى



مسعود شومان



● ساقية الصاوى تنظم مساء الأربعاء القادم حفلاً خاصاً للفنان على الحجار يقدم خلاله مجموعة من أحدث أغانيه.



• جروتوفسكى فى أفضل أحواله حين يتحدث عن تدريب الممثل، وعن الصفات الضرورية التى يحتاجها الممثل فى المسرح: "إنها مسألة أن يعطى نفسه، يعطيها فى كليتها وفى عمق صميميتها، كعطاء لحظة الحب.."



جريدة كل المسرحين



فرقة «النيل المسرحية»

قدمت تسعة عروض ناجحة حرصت على تسويقها تليفزيونيا

التزمت بتقديم الكوميديا الاجتماعية رغم أهدافها التجارية

قام بتأسيسها المنتج الفنى مطيع زايد عام 1984، وهو من عائلة فنية تضم: آمال، وجمالات زايد، والسيناريست الموهوب محسن زايد، والممثلة الشابة معالى زايد، والمطرب هانى شاكر.

قام مطيع زايد بإنتاج العديد من الأعمال التليفزيونية والسينمائية قبل اقتحامه لعالم المسرح، وقد استمر فى الإنتاج المسرحى خلال الفترة من 1984 إلى 1994، وبعد ذلك تفرغ للإنتاج التليفزيونى والسينمائى مرة أخرى حتى تاريخ رحيله فى 16 يونيه 2006.

اتخذ المنتج مطيع زايد المسرح الجديد بالغرفة التجارية (بباب اللوق) مقرا لفرقته، وذلك بعد مشاركته للمنتج مصطفى بركة (مؤسس فرقة المسرح الجديد) فى إنتاج بعض العروض، وكان هذا المسرح قد ارتبط منذ منتصف السبعينيات بفرقة المسرح الجديد.

قدمت الفرقة خلال مسيرتها الفنية (عشر سنوات) تسعة عروض ناجحة وهى طبقا للتسلسل التاريخى كما يلى: «جحا يحكم المدينة، سكر زيادة، فارس وبنى خيبان، الصول والحرامى، أخويا هايص وأنا لايص، مراتى تقريباً، اللعب مع العيال، المنولوجست، الجرىء والمليونير».

تميزت الفرقة بتقديم العروض الكوميدية التى شارك فى كتابة نصوصها نخبة من كبار المؤلفين فى مقدمتهم وحيد حامد، حسام حازم، عبد الرحمن شوقى، عبد الله فرغلى، عصام الجمبلاطى، مصطفى سعد، أحمد الإبيارى، ناجى كامل.

قام بإخراج هذه العروض نخبة من كبار مخرجى القطاع الخاص، وفى مقدمتهم الرائد حسن عبد السلام الذى قام بإخراج ستة عروض، فى حين قام بإخراج العروض الثلاثة الأخرى شاكر خضير، وناجى كامل، ومحمد أبو داود.

شارك بتصميم الديكورات الفنانان نهى برادة، وحسين العزبى.

قام بكتابة الأغانى للعروض الشعراء: عبد السلام أمين، وعبد الرحمن شوقى، وعبد الوهاب محمد، ومجدى كامل.

حرصت إدارة الفرقة على تقديم بعض الاستعراضات بعروضها، وبالتالى فقد استعانت بنخبة من كبار الملحنين فى مقدمتهم حلمى بكر، وإبراهيم رجب، وعلى سعد، وقام بتصميم الاستعراضات أحمد يونس وآخرون.

شارك ببطولة هذه العروض نخبة من كبار النجوم والنجمات وفى مقدمتهم شويكار، إسعاد يونس، معالى زايد، دلال عبد العزيز، إيفا، وفاء عامر، حنان شوقى، رانيا فريد شوقى، فريدة سيف النصر، إحسان القلعاوى، جليلة محمود، رجاء حسين، سميرة صدقى، ومن النجوم: سيد زيان، سمير غانم، فؤاد المهندس، أبو بكر عزت، محمد عوض، حسن حسنى، عبد الله فرغلى، صبرى عبد المنعم، أحمد راتب، فاروق الفيشاوى، أحمد صيام، عمر الحريرى، يونس شلبى، أسامة عباس، حمزة الشيمى، رشوان توفيق، فؤاد خليل.

منحت الفرقة الفرصة لبعض الوجوه الجديدة لتتألق وتثبت وجودها ومن بينهم: عبد السلام الدهشان، محمود الحفناوى، سيد حاتم، غريب محمود، سيد صادق، محمد دسوقى، مصطفى رزق، محمد الدرديرى، محمد محمود، مجدى فكرى، نبيل أمين، متولى الضو، علاء مرسى، شريف منير، عبد الله محمود، علية الجباس، رانيا فتح الله، إيمان الشرقاوى، فاتن شعبان.



يحسب للفرقة وبرغم أهدافها التجارية التزامها بتقديم الكوميديا الاجتماعية بعيداً عن الإسفاف والابتذال، ونجاحها فى استقطاب كبار النجوم للمشاركة بعروضها، وكذلك حرصها على تقديم بعض التجارب الشبابية كعرض «اللعب مع العيال» من تأليف وإخراج ناجى كامل.

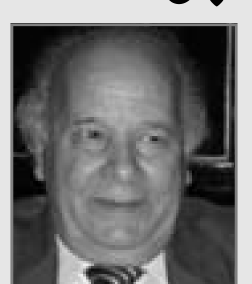
يعتبر عرض «جحا يحكم المدينة»، وهو باكورة إنتاج الفرقة، من أفضل العروض التى جمعت بين تحقيق النجاح الأدبى والجماهيرى، والعرض من تأليف وحيد حامد، وإخراج شاكر خضير، وبطولة سمير غانم، وأحمد راتب، وإسعاد يونس.



حرصت الفرقة على تصوير وتسويق أعمالها تليفزيونيا ولذلك فإن جميع أعمال الفرقة قد تم توثيقها وإذاعتها أكثر من مرة.

د. عمرو دواره

الكمبوشة



أبوالحسن سلام

الوصايا السبع للمسرح التجريبى

تعودنا فى كل ما يتصل بإدارة العمل الثقافى فى مصر على الشفافية، وتقبل النقد بسلبياته قبل إيجابياته وهو منهج سارت عليه وزارة الثقافة منذ جاء على رأسها الفنان فاروق حسنى، الذى وضع فكرة المسرح التجريبى وعهد بها إلى مؤسسة أكاديمية متخصصة، فى ظل قيادة فاعلة للدكتور فوزى فهمى، مما ترتب عليه تحقيق نجاحات منقطعة النظرى فى مجال التراجم المتعددة لعناوين نصوص ودراسات مسرحية من مختلف بلدان العالم غربه وشرقه، جنوبه وشماله، فضلا عن العروض المسرحية المتباينة من حيث حداثية الأسلوب وتنوع الأفكار والمضامين، مع محور نقدى مواكب لكل دورة مع تنوع القضايا الملحة التى تطرح من عام إلى عام تال، فضلا عن النشرة اليومية المعقبة نقديا على عروض كل ليلة عرض بلغتين إحداهما اللغة العربية، مع تمكين المشاركين فى حضور ندوات المحاور من الاطلاع على البرامج وملخصات البحوث والأوراق مطبوعة. وتلك كلها إيجابيات تسحب لإدارة المهرجان، ولما كان الكمال مستحيل التحقيق فى كل الجهود المخلصة أو فى شأن من الشئون، لذلك أسمح لنفسى بأن أشير إلى بعض النقاط التى أراها سلبية، ومنها على سبيل المثال وأنا أعلم معاناة رئيس المهرجان فى سبيل خروجه بأكمل صورة:

الأخطاء الإملائية واللغوية والطباعية فى الإصدارات أو الدراسات التى تصدر عن المؤتمر، والتى وضعت عليها أسماء مراجعين للترجمة.

اقتصار المشاركة فى البحوث والأوراق والمحاور وإدارة الندوات والتعقيب عليها على أسماء محددة ومحدودة تتكرر سنويا دون التفات لأسماء مسرحيين مبدعين ونقاد وباحثين أكاديميين ملأوا الجامعات المصرية (قسم المسرح بجامعة الأسكندرية - قسم المسرح بجامعة حلوان - قسم المسرح بجامعة المنيا).

اقتصار لجان مشاهدة العروض المتقدمة للمشاركة سواء من الخارج أو من الداخل على أسماء بعينها وليس من بينها أستاذ واحد من إحدى الأقسام المسرحية الأكاديمية.

عدم فتح الباب رسميا أمام مشاركات مسرحية لعروض من أقسام المسرح بالجامعات المصرية.

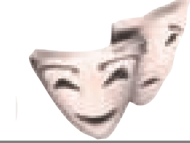
عدم إرسال دعوات مشاهدة عروض المهرجان لأحد من أساتذة أقسام المسرح بالجامعات المصرية: مع أن إدارة المهرجان توافى قسم المسرح بجامعة الأسكندرية بنسخة أو نسختين من كل إصدار سنوى يصدر عنها وتلك إيجابية، أعتقد أن أثرها فى أبحاث أعضاء هيئة تدريس المسرح فى الجامعات المصرية واضح وجلى.

اقتصار تكليفات ترجمة دراسات أو نصوص مسرحية على أساتذة.

وأظن أن الدكتور فوزى فهمى يوافقنى فى أن غياب قامة كبيرة فى عالم المسرح مخرجاً ومترجماً وأستاذا بحجم كمال عيد أمر يجب تداركه وغياب قامة كبيرة كالدكتور أحمد عتمان والدكتور يسرى خميس عن المشاركة بالترجمات والمراجعات والندوات أمر يجب تداركه.

• فى السابعة من مساء غد الثلاثاء تعرض مسرحية «ZOO» إخراج أحمد عبد الجواد بالمركز الثقافى الفرنسى بالأسكندرية.

• إن جروتوفسكى مهتم بالمتفرج الذى لديه احتياجات روحية عميقة، والذى يود حقيقة - خلال مواجهته لهذا الأداء - أن يقوم بتحليل نفسه، وهذا التقارب الفيزيقى الحميم بين المتفرجين والممثلين إنما يهدف لتحقيق هذا التحليل النفسى الجمعى.



كريم يحيى.. روميو

كريم يحيى الحاصل على جائزة أفضل ممثل صاعد بالمهرجان القومى الثالث للمسرح.

نبرته الهادئة، وطريقته المهذبة فى الحديث مع الآخرين، وصوته الخفيض، وعيناه الخجولتان اللتان لا تجرؤان على التحديق فيك طويلاً أثناء حديثه معك، وتأدبه فى سماعه للنصيحة أو التوجيه، هل كلها أشياء خادعة؟! إن ما يدفعك للتساؤل ويوقعك فى الحيرة أن ترى هذا الإنسان الدمث الرزين وتجالسه فى الحياة العادية، ثم تراه هو نفسه شيطانًا متفجرًا بالطاقة على خشبة المسرح أو فى البروفات!!

"كريم يحيى" إنسان يحمل طاقة داخلية جبارة، لا يحب إفناءها فيما لا يفيد، لا يحب إضاعة الوقت على المقاهى أو الانشغال بما بدر من فلان أو علان فى الموقف الفلانى، أو ماذا قال عنه فلان أو قالت فلانة، كلها فى نظرة أشياء تؤثر بالسلب على الفنان وتوغر الصدر، وهو لا يريد أن يكره أحدًا، ويرى أن كل إناء ينضح بما فيه لا أكثر ولا أقل، والنار تأكل بعضها إن لم تجد ما تأكله، وكل إنسان دعه لضميره، ودع الخلق للخالق. لم يكون فلسفته بين يوم وليلة ولكنها الظروف والتجارب الصعبة التى ألمت به وأدارته رغمًا عنه فى دوائرها لأيام وليال، وإذا دققت النظر نحو عينيه قليلاً لاستطعت أن تلحظ ملمح الحزن فيهما وإن ضحك أو ابتسم.

لا يمل من متابعة "جونى ديب" ممثله المفضل والذى يثير دومًا شغفه ومثله الأعلى فى الفن من حيث تنوع الأدوار ونوعية الأفلام التى يقدمها وحفاظه على مستوى نجوميته، فهو فى النهاية لا يعمل إلا ما يحب، ويجتهد فيما يعمل، ولا يقدم دورين متشابهين، ولم يسمح لعجلة المنظومة التجارية فى السينما الأمريكية تنمطه وتقولبه.

يعشق "كريم يحيى" التعامل مع الأفكار الصغيرة الطريفة وتطويرها، وكذلك لغة الصورة. يصور أفلامًا قصيرة مدهشة من أفكاره وإخراجه بواسطة كاميرا الموبايل بطريقة الـ " ONESHOT ومن بطولة زملائه بفريق التمثيل بكلية الحقوق، يتمنى لها أن ترى النور، ويتمنى لو يساعده الحظ يومًا ويخرج للسينما.

كريم أفضل من يقوم بتصويرك حتى ولو بكاميرا متواضعة الإمكانات، وباستخدام أبسط برامج الكمبيوتر يستطيع أن يجعلك تحتل مكانًا إلى جوار إحدى جميلات السينما الأمريكية فى إحدى الصور أو أن يجعلك تحتل مكان "توم كروز" على أحد أفيشات أفلامه.. بهذه الطريقة أطلق دعابة دوت على "-FACE BOOKتخصه وصديقته "أنجلينا جولى" إذ قد عقد العزم على تبنى طفل من المطربة!!

خياله واسع، ويعتقد فى وجود الرومانسية وفى وجود الحب والتضحية بلا مقابل، لكن الأهم فى كل هذا أن نجد من يستحق هذا..

أهم أمنياته فى الفن أن تكون له بصمته الخاصة فيما يعمله أيًا كان، وألا يفقد أبدا استمتاعه بالعمل فى الفن وأن يحبه الناس.. وأن يصافح "جونى ديب" ويلتقط صورة حقيقية معه!!

الغريب فى الأمر إن الجائزة التى حصل عليها كريم يحيى، وهى أفضل ممثل صاعد، بالمهرجان القومى الثالث للمسرح جاءته عن أول أدواره على المسرح، وما سبق تمثيله لدور "روميو" كان مجرد مشاركات تدريبية فى ورش فنية.

كريم يحيى وريهام دسوقى أو "روميو وجولييت" كما يحبان أن يتذكرهما ويذكرهما جمهور المسرح دائمًا. خاصة بعدما حصلا عن دوريهما فى العرض الشكسبيرى الأخير على أهم جائزة يمكن أن يحصل عليها ممثل صاعد، جائزة أحسن ممثل وممثلة (صاعد وصاعدة) فى المهرجان القومى (الأخير) للمسرح المصرى. وكما جمع بينهما العرض الرائع بشهادة المهرجان وجائزته التى حصل عليها -أيضا- العرض ومخرجه محمد الصغير، وجمعت بينهما -كذلك- الجائزة فلم نرد هنا أن نفرق بينهما فرأينا أن يتعرف عليهما القارئ معًا.. متجاورين.

عبد الحميد منصور

ريهام دسوقى .. جولييت



ريهام دسوقى الحاصلة على جائزة أفضل ممثلة صاعدة بالمهرجان القومى الثالث للمسرح.

فى سنة أولى ابتدائى كان أستاذ "صلاح" هو المدرس المحبب لها ولزملائها بالفصل، وحصته هى أفضل الحصص، ينتظرونها بشوق لأنه يمتعهم فيها بحكاياته الظريفة، والتى يجسد فيها أشخاص الحكايات، يلون طبقات صوته ويلعب بتعبيرات وجهه، فيثير ضحكاتهم، ويحرك خيالهم.

لم يكن بالمدرسة الابتدائية فريق للتمثيل، لكن كان بها فريق للموسيقى التحقت به "ريهام" وتعلمت العزف على الإكسليفون.. تعزف عليه الأناشيد كل يوم فى طابور الصباح، بالإضافة إلى إلقائها فقرة المعلومة بالإذاعة المدرسية.

فى الإعدادية، لم تجر الأمور بنفس الشكل وإن بقى فى خيالها أستاذ "صلاح" وقدرته المدهشة على أن يتخلى عن شخصيته الخاصة ويكون عدة شخصيات أخرى فى لحظات قليلة.

وفى الثانوية العامة، شاركت فى مختلف الأنشطة بالمدرسة من رسم وموسيقى وإذاعة مدرسية، تعلمت العزف على الجيتار، وقد تدربت على الغناء، وشاكست جميع أساتذتها لكن فى حدود الأدب فأحبوها، وجميع الطالبات عرفنها، وكانت المستشارة النفسية لصديقاتها، اتسع قلبها لمشاكلهن، اجتماعية أو عاطفية، تسمع لهن وتحاول جادة المساعدة وإيجاد والحلول لشعورها بالمسئولية تجاههن مما شغل مساحة كبيرة من وقتها واستغرق تفكيرها فنست نفسها وتأثر تحصيلها الدراسى، ونجحت فى السنة الثانية بمجموع صادم، ولم تتدارك الأمر تماماً فى السنة الثالثة ونجحت أيضًا، ولكن أملها الذى راودها كثيرًا فى أن تلتحق بكلية الصيدلة أو كلية العلوم صار من الذكريات، فالتحقت وهى غير مقتنعة بكلية الحقوق.

وبدأت الدراسة ومرحلة جديدة من حياتها، حرصت على المواظبة والحضور اليومى لمدرج المحاضرات ومتابعة دروس القانون، واستمرت على المواظبة لمدة أسبوع، أسبوع واحد فقط، والسبب إعلان علِّق فى مدخل مدرج المحاضرات يقدم فيه فريق التمثيل بالكلية التهنئة للطلبة بالعام الدراسى الجديد ويرحب بضم أعضاء جدد، فتوجهت "ريهام" مباشرة نحو الحجرة المخصصة لفريق التمثيل برعاية الشباب كما حددها الإعلان وهى تتذكر رغبتها أيام الطفولة فى التمثيل، والتحقت بالفريق ومثلت على مدار ثلاثة فصول دراسية فى عروض "رسالة طير" و "باب الفتوح" و "هرماجدون"، ثم جاءت النقلة الكبيرة مع "روميو وجولييت" لتحصل ريهام عن دورها فيه "جولييت" على جائزة أفضل ممثلة صاعدة بالمهرجان القومى الثالث للمسرح، وكانت سعادتها لا توصف، لا بالدور وحده ولكن بالرؤية غير التقليدية للنص، وللحالة الفنية الموجودة بالعرض، لقد مثلت ورقصت بل وغنت أغنية منفردة فيه "مقدور أن أهوى"، ولم تر "ريهام" نفسها بطلة للعرض بل الفريق ككل والحالة الجماعية، وهو الشىء الذى غرسه فى نفسها وفى نفوس جميع أعضاء فريق التمثيل "محمد الصغير" مخرج العرض..

تحرص "ريهام" كل يوم على شراء الجرائد، فهى وإن لم تكن تميل للسياسة ومتاهاتها فإن بها رغبة فى الإحاطة علمًا بما يجرى حولها على الساحة من أحداث وهو أقل ما ينبغى على الفنان، الذى لا يجب أن يعيش فى عزلة عما يدور حوله، أن يحيط به.

لا تحب ريهام النبرة المتشنجة فى عرض الرأى أو تقديم الحدث، ولا تهوى المعارضة للمعارضة أو لمجرد المشاغبة، تحب من يعطيها المعلومة بشكل موضوعى ويترك الحكم لعقلها لا لانفعالاتها.

ترى أن لكل عصر رومانسيته الخاصة، والمهم أن نفهم وأن ندقق فى الاختيار ونضع كل شىء فى الميزان الصحيح للعقل، ولا نترك مشاعرنا تخدع عيوننا فنرى خلاف الواقع ونتغاضى عن العيوب وننصر على الخطأ.

أما الحب على طريقة "روميو وجولييت" فهو شىء غير عادى ولا نصادفه كل يوم فى الحياة، ووجوده فى هذا العالم المادى المجنون الصعب احتمال وارد.. مجرد احتمال!!

سهير ماهر.. تعشق منحة البطراوى والجوائز



أثناء دراسة سهير ماهر فى كلية التربية - جامعة المنيا اكتشفها المخرج أسامة طه وأشركها معه فى عروض (الطوق والإسورة، نساء لوركا، طقوس الرحيل، الإسكافى ملكًا) ضمن نشاط المسرح الجامعى حتى عام 2004ثم انضمت إلى تجارب نوادى المسرح بقصر ثقافة المنيا وقدمت عروض (العصاية والخلخال، سر الولد، عهدة حكومية، ضد مجهول) ونالت استحسان لجنة التحكيم عن أدائها فى عرض "الفيضان" تأليف وإخراج محمد عبد الصبور 2005 تصف أداءها بأنه يشبه أداء منحة البطراوى فى الهدوء والثبات والحضور الرصين على الخشبة.

سهير لها عدة تجارب فى مسرح العرائس من إخراج ياسر فؤاد، كما شاركت فى عدد من عروض الجمعيات الأهلية:

(الجيزويت، الصعيد، آفاق) من إخراج إميل إسحق، رأفت ميخائيل، ماهر بشرى.

ولحرصها على التجويد انضمت سهير ماهر إلى ورشة تدريب عماد التونى.

وتقوم حاليًا بالإعداد لشخصية "إستير" مع حسن رشدى، وشخصية "جولييت" مع محمد حسن ضمن عروض الأدب العالمى التى يقدمها مركز الفنون والآداب بالمنيا تحت إشراف وائل درويش.

سهير لها تجربة إخراجية (مونودراما) بعنوان "يوم جديد" تأليف أمين بكير سوف تقدمها خلال الموسم الحالى لعروض نوادى المسرح، سينوغرافيا الحسينى عبد العال.

وتأمل سهير ماهر، بعد فتح قسم المسرح فى كلية الآداب فى الانتساب إلى شعبة "نقد ودراما" لتدرس كيفية الوقوف على عتبات النص المسرحى وفك شفرات الحقول الدلالية بعد كتابة المؤلف للاسكريبت دون إرشادات مسرحية.



أشرف عتريس

• فرقة «حسان للتراث الشعبى» تقدم مجموعة من أغانى الفولكلور مساء غد الثلاثاء بساقية الصاوى.



• إن هدف المسرح - وهدف الفن على وجه العموم - هو أن "نعبر حدودنا، ونتجاوز قيودنا، ونملأ خواءنا، ونحقق ذواتنا.." وفى سبيل هذه الغاية يجب أن يتعلم الممثل كيف يستخدم دوره كما يستخدم الجراح مبضعه.

صديقاتى وأصدقائى.. المسرحيين

المسرح عند قدماء المصريين.

اختلف علماء الآثار فى حديثهم عن المسرح عند قدماء المصريين وعلى الأرجح أن أول معرفة لفن المسرح والدراما وتبعية اليونان فى ابتكاره اعتمادا على بعض النصوص والنقوش التى اكتشفت على جدران المعابد وهم يحاولون إظهار عنصر الدراما فى ذلك المسرح العتيق القائم على الأساطير الدينية.

فيما تحمله أسطورة (أوزوريس) من صراع بين الشر والخير والحياة والموت والجبر والاختيار والجريمة والعقاب. (أى الصراع وهو الدراما).

ويؤكد هؤلاء العلماء أن الفراعنة قد عرفوا فن (المسرح) والواقع أن المصريين القدماء كان لهم دين وكانت لهم أساطير وأن عنصر الدراما قد وجد فى تلك الأساطير وبذلك وجد ما يصلح مضموناً للفن المسرحى.

ولكنه إذا كان المصريون القدماء لم يصلوا إلى (فن المسرح) ولم يكن عندهم هذا الفن برغم وجود مضمونه الأسطورى حتى كفن (إنسانياً واجتماعياً) منفصل عن الدين وخارج عن نطاق الكهان والمعابد المغلقة.

فإن من الخير أن تبحث عن أسباب ذلك الجمود وسر تقدم الإغريق القدماء فى هذا المجال حتى أصبحوا رواد هذا الفن وواضعى أسسه، وحتى اضطررنا نحن المصريين المحدثين أن نأخذه عن الغرب الذى أخذه بدوره عن أولئك الإغريق القدماء.

وعلى أية حال فإن المسيحية قد طمست بعض معالم الديانة المصرية القديمة وحلت محلها فى نقوش المصريين، ثم جاء الإسلام فغطى على ما تبقى من آثار تلك الديانة وأصبح دين الغالبية الساحقة للمصريين، وحمل الإسلام معه اللغة العربية والثقافة العربية بل والفنون العربية.

ولكن تحية عميقة من القلب إلى الصحوة المسرحية التى تقدمها الهيئة العامة لقصور الثقافة فى تلك المنظومة الجمالية (جريدة مسرحنا) وتحية للأجيال الحالية والقادمة وتقديم إليهم ورش العمل المسرحى الجادة وتشجيع الشباب من خلال جريدة «مسرحنا» وللعمل الجاد بقيادة الدكتور أحمد مجاهد، ويسرى حسان، ومسعود شومان، والقائمين على العمل.

مجدى المدنى

فنان شعبى

- شكراً للمعلومات الواردة فى الرسالة وهى تحتاج إلى نقاش وجدل كبيرين.

إلى متى سنلهث وراء تجريب الغرب؟

شاهدت أكثر من عرض في المهرجان التجريبي لكنني لاحظت الفروق الكبيرة بين مفاهيم الغرب للتجريب من خلال فرقهم وما تقدمه الفرق العربية وهو ما يعكس خللاً غريبًا فيما يصلنا من مفاهيم، وسؤالي: إلى متى سنظل نلهث وراء الغرب فيما يقدمون من عروض ونظريات؟ وهل يقدم التجريبي للمشاهدين من أمثالي إجابة على السؤال؟ كما أتمنى أن تقدم بعض العروض المتميزة في أقاليم مصر وللمسرحيين الذين لا يستطيعون ترك أقاليمهم ويحتاجون للاطلاع على كل جديد في المسرح الآن.

عمرو محمود

البساتين - القاهرة

- مازال مفهوم التجريب بحاجة إلى دراسات و"مسرحنا" تقدم خطوات في هذا الاتجاه ونحن نتمنى معك أن تعرض بعض العروض المتميزة في أقاليم مصر.

رأى خاص جداً..

ادعت إدارة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى بأن لجنة المشاهدة الدولية استبعدت عرض «تشيللو» لفرقة المسرح القومى (سوريا) عن المشاركة فى المسابقة الرسمية، وذلك لعدم توفر شروط التجريب فيه.

ونظراً للعروض التى نشاهدها فى المسابقة الرسمية نشك برأى لجنة المشاهدة الدولية ومفهومة عن التجريب، هذا إذا كانت فعلاً هى من استبعدت العرض..!!

مع العلم بأن فرقة المسرح القومى (سوريا) قد حصدت جائزة أفضل عرض فى مهرجان القاهرة التجريبى للسنوات 2005 «فوضى»، 2007 «شوكولا»، وحصدت جائزة ثانى أفضل عرض، وجائزة التمثيل (ذكور) فى عام 2006 «حمام بغدادى».

سؤال لابد من طرحه..

لماذا استبعد عرض «تشيللو» عن المسابقة الرسمية؟ مع العلم بأنه المرشح الرسمى الوحيد للجمهورية العربية السورية.

وكل ما نريد تقديمه فى عرضنا الآن هو، وجهة نظر التجريب حسب رأى المؤسسات الثقافية المعنية فى (سوريا).

التوقيع:

أعضاء فرقة «تشيللو»

- ومسرحنا بدورها تنقل صوت أعضاء الفرقة إلى إدارة المهرجان



صدمة فاروق حسنى حولتنا إلى متلقين للثقافة الغربية

لقد حولت صدمة السيد فاروق حسنى وزير الثقافة المبدعين المصريين إلى متلقين للفنون الغربية على اختلاف فلسفاتها وطبيعتها، بل وجعلت منهم محاكين لتلك الفنون. كان يمكن تحقيق نفس الصدمة الخلاقة، ولكن من تراب مجتمعنا المصرى.. كم من مبدعينا يعرف التختبوش؟ كم منهم يعرف مسرح المراح أو مسرح المسطاح؟ كم منهم يستطيع التعامل مع السيرة بحرفية؟ ناهيك عن باقى الفنون من طيف الخيال وباباته وخيال الظل والقرة قوز وصندوق الدنيا والراوى الشعبى.. كم من العروض المصرية تعاملت مع فنون النوبة؟ ماذا نعرف عن الطنبورة والسمسمية والبنادير، وغيرها من الآلات الموسيقية المصرية؟ أين الحواة والشطار والعيارين والمحبظين والخلابيص؟ أين المواكب المصرية، والتى تعد من أهم الكرنفالات فى العالم العربى؟ من يعرف الفنان المصرى العالمى محمد فريد أبو حديد فى عشرينيات الألفية الثانية؟ من يعرف محمد أبو السيد وزقزوق وأبو عجور؟ كان من الممكن إحداث الصدمة التى تغير مسرحنا التقليدى إذا بحث السيد الوزير عن جذورنا المسرحية، بل وكان من الممكن تصدير فنوننا إلى العالم بأسره (ولا يخفى عليكم نجاحات فرقة رضا للفنون الشعبية، لمجرد جمعها لبعض الرقصات الفولكلورية من الأقاليم المصرية ونحن نمتلك تنوعًا ما بين رقصات بحرى وقبلى والواحات، وما أدراكم بفنون الواحات ونجاح فرقة الشرقية للفن الشعبى وكذلك فرقة أسوان الشعبية) كان من الممكن أن يكون لدينا العديد والعديد من المدارس المسرحية المصرية، لو أنها حازت اهتمام السيد الوزير، ولكنه للأسف الشديد عاد من الخارج مبهورا بفنون أوربا، وجاء إلينا ليحولنا جميعا مبدعين وجمهورًا إلى أشباه لما رآه فى الخارج.. من يقول إن السمبوزيوم يجاور فى أسوان فنون الفراعين الخالدة من النحت على الحجر؟ من يقول أن نتحول إلى مستهلكين للفن الغربى بدلا من أن ننتج وننتمى إلى فنوننا الشرقية وما أغناها؟ فن الطين بدأ عندنا، وفن الحجر بدأ عندنا، وبينهما فنون وادى النيل وكل الحضارات التى مرت بوادى النيل بعد إنصهارها فى الحضارة المصرية الفرعونى منها والقبطى والإسلامى والعربى..

فتحى الكوفى

فتحى الكوفى

(واحد من الغيورين على شخصيتنا الفنية والتاريخية).

شكراً للأستاذ فتحى الكوفى على غيرته التى نقدرها ونحترمها تماماً، لكن فاروق حسنى وزير الثقافة عندما دعا إلى التجريب والتطوير، لم يطالب بالابتعاد عن الموروث ولعلك قرأت فى العدد الماضى ما قاله الوزير عن أن التجريب لا يغنى عن الموروث، ثم إن مهمة الوزير أن يتيح بيئة صالحة للمبدعين لممارسة إبداعهم دون أن يفرض عليهم شكلاً أو اتجاهًا بعينه، باعتبار أن حاجة المبدع هى التى تدفعه إلى اختيار هذا الشكل أو ذاك، وليس قرار وزير أو أى مسئول، وإذا كنت تتحدث عن الفنون المصرية، فحسب معلوماتنا أن الوزير لم يمنع استلهامه، بل إنه يشجع عليها ويتبناها، فالسيرة مثلاً تقدم سنويًا من خلال السيد الضوى، والشاعر عبد الرحمن الأبنودى، بدعم ورعاية صندوق التنمية الثقافية، كما تقدم من خلال هيئة قصور الثقافة فى كل أقاليم مصر، وخلال رمضان المنقضى ثم تقديمها فى محكى القلعة بواسطة اثنين من أشهر رواتها الآن أحدهما يمثل الوجه البحرى وهو أحمد سيد حواس، والآخر يمثل الوجه القبلى وهو عز عز الدين نصر الدين.

أما فرق الفنون الشعبية التى تحدثت عنها، ونضيف إليها أيضاً فرق بنى سويف والأنفوشى، وقنا، وسوهاج، والعريش للفنون الشعبية، فقد حظيت باهتمام غير مسبوق من فاروق حسنى وزير الثقافة الذى أتاح لها العديد من فرص السفر والمشاركة فى المهرجانات الدولية.

صدقنا نحن لا ندافع عن وزير الثقافة، لكن لا بد من إعطاء كل ذى حق حقه، فالرجل يتحمس لأى مشروع جاد يستلهم تراثنا الفنى والأدبى، وليس معنى أنه قضى فترة فى الخارج أنه يسعى لتحويلنا إلى متلقين للفنون الغربية، الرجل يؤكد دومًا أن علينا الاستفادة من الغرب فى تطوير فنوننا، وهذا أمر طبيعى لأننا لن نتطور إذا ظللنا منعزلين عن العالم من حولنا.

نشكرك على غيرتك مرة أخرى ونرحب بآرائك ومقترحاتك دائماً.



• «علم الاجتماع بين متطلبات الجودة والواقع الاجتماعى» هو عنوان الندوة التى تعقد صباح اليوم بكلية الآداب جامعة الزقازيق.

مسرحنا



العدد 67 | 20 من أكتوبر 2008

رئيس هيئة قصور الثقافة:

الأنشطة مستمرة فى جميع المواقع بعد التشديد على تأمينها



د. أحمد مجاهد

نفى د. أحمد مجاهد رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة ما تردد عن إصداره قراراً بوقف الأنشطة الثقافية بمواقع الهيئة بأقاليم مصر.

وقال د. مجاهد: ليس معقولاً أن أصدر قراراً مثل هذا خاصة أننى مازلت فى مستهل عملى بالهيئة والمفروض أن أسعى إلى تفعيل ودفع الأنشطة فى قصور وبيوت الثقافة لا أن أوقفها.

أوضح د. مجاهد أنه أصدر توجيهاً إلى الأقاليم الثقافية الخمسة يتضمن مراعاة الحصول على موافقة إدارة الحماية المدنية التابع لها الموقع غير المستوفى لاشتراطات الحماية المدنية لتأمين الموقع خلال فترة النشاط، وهو ما يعنى أن النشاط قائم والمطلوب فقط تأمين الموقع، وهذا إجراء متبع وطبيعى لتأمين أرواح المواطنين والمنشآت.

وأضاف: إن التوجيه تضمن أيضاً الالتزام بتنفيذ قرار وزير الثقافة بحظر استخدام أى مصدر للنيران أو المواد المشتعلة أو القابلة للاشتعال فى العروض المسرحية. أكد د. أحمد مجاهد رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة أن النشاط الثقافى فى الأقاليم مستمر مشيراً إلى تعاون إدارات الدفاع المدنى واستجابتها لتأمين المواقع، مشيراً إلى أن الهيئة ماضية فى تأمين المواقع غير المؤمنة وإن كان ذلك سيستغرق وقتاً نظراً للتكلفة المالية الضخمة التى تتطلبها عمليات التأمين، لافتا إلى أن ذلك لن يحول دون تقديم الأنشطة فى مواقع بديلة لتلك المواقع التى يستحيل فيها تقديم النشاط حالياً.

وذكر د. مجاهد أن هذا التوجيه ليس جديداً بل مجرد تجديد للمنشور الذى صدر عام 2006.

مدير نوادى المسرح وصفها بأنها «دورة استثنائية»

15 عرضاً فى المهرجان الختامى لنوادى المسرح



تعلن الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة خلال أيام التفاصيل الكاملة للدورة الثامنة عشرة لفعاليات المهرجان الختامى لنوادى المسرح.

المخرج عصام السيد مدير عام المسرح بهيئة قصور الثقافة قال إن دورة هذا العام تشهد عودة الورش التدريبية فى عناصر العرض المسرحى لأعضاء الفرق، إضافة إلى ندوات تطبيقية تقام عقب العروض بمشاركة النقاد والمتخصصين لمناقشة العروض وطرح عدد من القضايا المسرحية المهمة.

وأضاف عصام السيد: الإدارة لم تستقر حتى الآن على مكان عقد المهرجان بشكل نهائى ولكن المؤكد أنه سيكون خارج القاهرة.

شاذلى فرح مدير نوادى المسرح ذكر أن المهرجان يشهد هذا العام مشاركة 15 عرضا تم اختيارها من خلال المهرجانات الإقليمية لنوادى المسرح التى عقدت خلال يوليو الماضى، وهى من الأسكندرية «وداعا هاملت» تأليف محمد فاروق، إخراج أحمد راسم، و«الليلة الرفاعية» تأليف أحمد عبد الكريم، وإخراج شريف محمود لنادى التذوق، و«صورة متحركة» تأليف وإخراج محمد عبد الصبور لنادى الأنفوشى، و«مقلوب الهرم» تأليف عصام أبو سيف، وإخراج رفعت عبد العليم لنادى التذوق، و«جرانيكا» إنتاج نادى مسرح مصطفى كامل، وتأليف وإخراج شريف عباس، و«مسافر ليل» لصلاح عبد الصبور، وإخراج إسلام مخيمر لنادى القبارى.

ويشارك نادى مسرح بورسعيد بثلاثة عروض هى «حلم الأجنحة» تأليف وإخراج محمد عشرى و«البلاطوة» تأليف وإخراج أحمد السمان، و«فى الانتظار» تأليف كليفورد أوديث وإخراج حسن بلاسى.

تشارك الغربية بعرض «باب الفتوح» لنادى مسرح ثقافة طنطا تأليف محمود دياب، وإخراج محمود عبد العال، ومن تأليف وإخراج محمد لطفى يشارك نادى مسرح الزقازيق بعرض «الحوائط».

بينما يشارك نادى مسرح البدرشين بعرض «ممثل لكل الأدوار» تأليف محمود كحيلة، وإخراج علاء القمبشاوى، أما نادى مسرح الفيوم فيشارك بمسرحية «ثامن أيام الأسبوع» تأليف على الزيدى، والإخراج لياسر عطية.

ومن الإسماعيلية يتم تقديم مسرحية «بدون ملابس» للمؤلف حسام الغمرى، وإخراج محمد حسن، وأخيراً يشارك نادى مسرح السويس بمسرحية «ثورة الزنج» لمعين بسيسو، وإخراج شريف عباس.

ومن المقرر تقديم مسرحية «قابل للكسر» تأليف عز درويش، وإخراج محمد طايع على هامش العروض المشاركة فى المهرجان وهو إنتاج نادى مسرح الإسكندرية «فرقة تمرد» بمنحة خاصة قيمتها 30 ألف جنيه مقدمة من الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة بعد فوز عرض الفرقة «كلام فى سرى» بجائزة أفضل أداء جماعى من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى العام الماضى.

وأضاف شاذلى فرح مدير النوادى أن دورة هذا العام لمهرجان النوادى تبدأ فعالياتها خلال نوفمبر القادم بعد الانتهاء من جميع الترتيبات، مؤكداً أن دورة هذا العام سوف تكون «استثنائية».

عصام السيد

الموعد لم يتحدد بعد وإن كان فى نوفمبر على الأرجح

عادل حسان

مجرد بروفة



يسرى حسان

مطلوب نقاد على وجه السرعة!!

توقعاتى خيبها النقاد.. توقعت ألا يكتبوا عن عروض المهرجان التجريبى، اعتقدت أنهم سيذهبون لمشاهدة العروض فعلاً، حتى ولو من باب «المنظرة»، ثم يتهربون من الكتابة عنها.. خيبوا توقعاتى ولم يذهبوا من الأصل..

طلبت من زملائى أن ننتشر جميعاً فى كل المسارح وانتشرنا.. أحصينا عدد النقاد الذين شاهدوا عروض المهرجان، وجاءت الحصيلة هزيلة، عدد قليل جداً لم يتجاوز أصابع اليد الواحدة.. النقاد، فعلاً، انصرفوا عن المهرجان وإن لم ينصرفوا عن الفندق الذى يقيم فيه الضيوف.. نقادنا أصحاب واجب.. أكثر الله من أمثالهم.. سهراتهم هناك كانت صبّاحى، وهذا حقهم، لكن حق القارئ عليهم أن يذهبوا لمشاهدة العروض وينقلوا له آراءهم وتحليلاتهم عنها.. لم يفعل النقاد.. ليس لدينا نقاد أصلاً.. حقيقة مرة.. لكن لابد من ذكرها وليغضب من يغضب.

لا أعرف مصير العشرات الذين يتخرجون كل عام فى قسم الدراما والنقد بالمعهد العالى للفنون المسرحية أو فى أقسام المسرح، التى أصبحت مثل الهم على القلب، فى الكليات المختلفة.. هل يدرسون النقد فعلاً.. أم يدرسون شيئاً آخر.

التجريبى كان فرصة مهمة للاطلاع على تجارب الغير.. فرصة لنحدد موقعنا على الخريطة المسرحية.. نعرف أين نحن تحديداً.. ما الذى نملكه، وما الذى ينقصنا.. لم نكن نريد حواديت أو ملخصات للعروض.. تكفل بها المهرجان وأصدرها فى الكتالوج.. نقلها سهل.. ممكن ننطلق منها إذا أردنا.. والأفضل ألا ننطلق.. ربما تعطينا خيطاً ما، لكنها أبداً لا تغنى عن التحليل الذى يضع أيدينا على مواطن الجمال فى العرض.. مواطن التجريب.. تقنية ما استخدمها صناع العرض ممكن تفيدنا.. لا شىء من ذلك حدث إلا استثناءات قليلة.

حتى النقاد الشباب الذين توسمنا فيهم القدرة على التفاعل مع عروض التجريبى اختفوا تماماً.. كلفنا معظمهم بالكتابة وهربوا.. كان المهرجان فرصة لهم ليصولوا ويجولوا مستعرضين مهاراتهم فى الكتابة.. اختفى معظمهم ولم نعثر لهم على أثر.. فرصة أضاعوها عليهم وعلينا.. تمنينا لو كتبوا لكنهم دخلوا فى "بيات صيفى" مريب.. كان المهرجان هو المحك لكنهم - لا سامحهم الله - خذلونا.. ربما كانوا يستعدون لمهرجان شبرا الخيمة.. وفقهم الله ورعاهم!!

أحد الأصدقاء قال إن لدينا عدداً كبيراً من النقاد الشباب، لكن أحداً فى "مسرحنا" لا يكلفهم بالكتابة.. يشعرون أن الجريدة لها نقادها «الملاَّكى».. وأقول له إن الأمر ليس فى حاجة إلى تكليف.. من يتوسم فى نفسه القدرة على الكتابة وتقديم قراءات نقدية جيدة فليدفع بما يكتبه إلينا وسننشره فوراً.. "مسرحنا" جريدة كل المسرحيين.. ليس مجرد شعار.. لدينا حساسية من الشعارات.. وأنتم تعرفون لماذا..

الساسة «هرونا» شعارات.. هى جريدة كل المسرحيين قولاً وفعلاً.. أما من تظنهم نقاد الجريدة «الملاكى» فهم ليسوا كذلك.. إنهم فلول النقاد الذين نجوا من المعركة.. وهم فقط الذين يلبون النداء ونقدر فيهم ذلك ونحترمه ونحترم كتاباتهم.. ولكن هل من مزيد..؟ سننشر إعلاناً فى الجرائد والمجلات هذا نصه:

«جريدة متخصصة فى المسرح تطلب نقاداً للكتابة بها.. لا يشترط السن ولا الخبرة السابقة.. ولا حتى المؤهل الدراسى.. ويفضل من لم يتخرجوا فى أقسام النقد بالمعهد وغيره من الكليات.. ولا أراكم الله مكروهاً فى ناقد لديكم»!!!

ysry_hassan@yahoo.com

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر